Shaw

DESPRE MUZICĂ ȘI MUZICIENI

Scanned with OKEN Scanner

„Evident, criticul nu trebuie să aparţină nici unui club. Nu trebuie să cunoască pe nimeni ; el trebuie să fie împotriva fiecăruia, şi fiecare împotriva lui. Artişti avizi după elogii, care nu ştiu cum să-şi mai facă reclamă, oameni fără reputaţie, care încearcă s-o cerşească sau s-o cumpere de-a gata, vrăjmaşi ai celor lăudaţi, prieteni, rude, partizani şi patroni ai celor ponegriţi, toţi aceştia îi poartă pică nefericitului Minos din stal, el însuşi criticat în modul cel mai absurd.

Unii au dat în vileag, în notele mele, exemple de sentimente personale, ca şi cum m-ar învinui de o nelegiuire, neştiind că o critică scrisă fără sentimente personale nu merită a fi citită. Tocmai capacitatea de a face dintr-o piesă de artă, fie ea bună sau proastă, o chestiune personală, ridică pe om la rangul de critic . . . “

Scanned with OKEN Scanner

BERNARD SHAW

DESPRE MUZICĂ ŞI MUZICIENI

Ediţie îngrijită de
ERIC BENTLEY

Traducere de
NICULAI POPESCU

EDITURA MUZICALĂ
A UNIUNII COMPOZITORILOR DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
Bucureşti, 1969

Scanned with OKEN Scanner

Coperta de ADRIAN MAFTEI

Această carte s-a tradus după:
SHAW ON MUSIC

A Selection From the Music
Criticism of Bernard Shaw
Made by Eric Bentley
Doubleday Anchor Books, 1955

Copyright 1955, by Doubleday & Company Inc.
Garden City, New York

Scanned with OKEN Scanner

CUVÎNT INTRODUCTIV

Bernard Shaw a fost, în două etape, critic muzical permanent : la „The Star", între 1888—1890, şi la „The World", din 1890 pînă în 1894. Articolele scrise în prima perioadă sînt strînse în volumul *London Music in 1888—1889, as Heard by Corno di Bassetto (Muzica londoneză în stagiunea 1888—1889, aşa cum a auzit-o Corno di Bassetto)* ; cele din a doua perioadă au apărut sub titlul *Music in London, 1890—1894 (Muzică la Londra, 1890—1894)*, într-o serie de trei volume. Shaw a scris, de asemenea, o carte de proporţii mai restrînse, despre Wagner, *The Perfect Wagnerite (Wagnerianul perfect)* în 1898, iar de-a lungul întregii sale cariere, o sumedenie de articole.

A face o selecţie din acest volum de articole înseamnă să întîmpini piedici aidoma celor din calea muncii depuse pentru întocmirea unei antologii, dintr-un domeniu bogat şi vast, oricare ar fi el, şi cum nu poţi mulţumi pe toată lumea, singura nădejde şi cea mai certă de a fi pe placul cuiva este ca, în primul rînd, să fii tu însuţi mulţumit. În culegerea de faţă, plăcerea a fost de partea mea şi dacă nu pot face mai mult pentru cititorii acestui volum, sînt în măsură să le acord cel puţin favoarea, explicîndu-le *cum* am izbutit să mă mulţumesc pe mine, menţionînd ce am ales din eseurile muzicale ale lui Shaw şi ce am lăsat la o parte.

A face observaţii negative este totdeauna mai lesne. Eu unul n-am încercat nici să dau o imagine a Londrei muzicale în jurul anului 1890, nici să prezint o expunere completă

Scanned with OKEN Scanner

a concepţiilor şi artei lui Bernard Shaw. Să fi greşit oare? Ziaristica lui Shaw este o inepuizabilă mină pentru muzicologi şi pentru sociologi, o mină încă neexploatată. Cel care-l studiază îndeaproape pe Shaw va descoperi în lucrările din perioada 1888—1894 numeroase elemente care anticipează scrierile din 1900 şi 1920, iar cititorul fervent al lui Shaw va afla, în articolele despre muzică, unele dintre exemplele cele mai strălucite de ingeniozitate şi stil ale maestrului.

Pe de altă parte, istoricul englez — fie el de muzică sau sociolog şi cunoscător al operei lui Shaw — profesionist ori amator, trebuie să-l citească pe Shaw din scoarţă în scoarţă. Dacă vom reduce critica muzicală la mai puţin de un sfert din întregul ei, în interesul cui o vom face? Răspunsul meu — nu însă singurul posibil, recunosc — este al iubitorului de muzică. Aceasta e doar o carte despre muzică.

A alcătui, pur şi simplu, o carte despre muzică din eseurile scrise de o minte atît de bogată şi multilaterală ca aceea a lui Shaw ar putea să pară un procedeu nefiresc de îngrădire a lucrurilor. Nu este oare Shaw, mai întîi de toate, altceva decît un critic muzical? Iar în critica sa muzicală nu face, oare, niciodată digresiuni, abordînd subiecte cîte-n lună şi-n stele? Ba da, pe drept cuvînt. Dar, cum spune W. H. Auden [1], el este în acelaşi timp „probabil cel mai valoros critic muzical care a trăit vreodată". Iată o caracterizare îndrăzneaţă. Mă îndoiesc că ar fi mulţi de aceeaşi părere. Totuşi, după cîte ştiu — surprinzător, poate — nimeni nu i s-a împotrivit.

Menirea acestei cărţi este aceea de a constitui cea mai viguroasă pledoarie în sprijinul tezei dlui. Auden, aşa că orice apărător trebuie să admită că o asemenea aserţiune nu ar putea fi umbrită decît recurgînd la argumente potrivnice lui Shaw, şi aceasta, probabil, pentru că lumea consideră că Shaw este un mare autor dramatic şi nu-şi poate închipui că ar fi şi un mare critic muzical. Faptul că Shaw poate „să scrie despre cîte-n lună şi-n stele" este, aşa după cum pare la prima vedere, o dovadă împotriva scrierilor despre ceva anume.

Nu voi ştirbi măreţia acestei critici muzicale, apărînd-o. Mă limitez la un singur aspect. Shaw este, de asemenea, un mare critic dramatic, fapt admis de toţi criticii dramatici

[1] Wystan Hugh Auden (n. 1907), cunoscut poet englez, a colaborat cu Stravinski şi alţi compozitori (n. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

de mai tîrziu. Împărtăşesc părerea generală ; şi totuşi, dacă încercam să întocmesc „o carte despre dramă" din articolele de teatru ale lui Shaw, m-aş fi găsit într-o situaţie grea, pe care, în cazul articolelor muzicale, n-aş fi întîmpinat-o. Articolele de critică dramatică au toate un tîlc — campania electorală a unui critic ce doreşte să fie ales autor dramatic. Ar fi bine să poţi crede, aşa cum a făcut-o Shaw, că orice critică este păgubită. Dar în cazul criticii lui Shaw, paguba este mult mai importantă. Criticile teatrale sînt prefeţe la piesele lui Shaw într-o mai mare măsură decît eseurile cuprinse sub acel titlu. Aceasta este o limitare şi nu o vină. Pentru mine critica muzicală nu poate fi îngrădită în nici un fel. Cu toate că Shaw îşi recunoaşte subiectivitatea, critica lui rămîne tot atît de nepărtinitoare cît poate fi orice scriere de acest gen. Este total dezinteresată, însufleţită de bucuria pură în faţa a tot ce e bun, de înverşunare împotriva a tot ce este rău în arta respectivă. Pură, iată, într-adevăr, cuvîntul potrivit. Şi, adăugînd la superlativul lui Auden un altul, aş spune că avem aici una dintre cele mai pure critici — din cîte există în toate artele — tălmăcite în limbajul omenesc.

La ce bun să explici un om care întotdeauna s-a explicat pe sine ? Scopul acestui volum nu este să adauge alte pagini la numărul celor scrise pînă acum, ci, dimpotrivă, prin îndepărtarea a sute de mii de cuvinte despre sute de subiecte, să ne mai rămînă vreo sută de mii de cuvinte, care toate, sau aproape toate, să fie despre muzică şi muzicieni. Nu cred că există cineva care să exclame : ce scoică minunată ! dacă altceva nu a rămas decît perla.

ERIC BENTLEY

Scanned with OKEN Scanner

PARTEA I
Puncte de vedere

Scanned with OKEN Scanner

PREFAŢA

la Muzica londoneză în stagiunea 1888—1889, aşa cum a auzit-o Corno di Bassetto

Cînd romanul meu din adolescenţă, *Immaturity* (*Lipsa de maturitate*), a văzut lumina tiparului, cincizeci de ani după ce l-am scris, în prefaţă am notat unele amănunte despre felul nefericit în care am fost crescut, încheind cu cei nouă ani de sărăcie lucie, de-a lungul cărora încercările mele de a-mi cuceri un loc în literatură fuseseră un eşec definitiv, aparent iremediabil.

Am ieşit din acest impas datorită lui William Archer, care mi-a cedat o parte a activităţii sale de critic literar, silindu-mă să primesc un post de critic de artă ce-i fusese atribuit şi pentru care se considera necalificat, aşa cum de fapt şi era. Astfel am dus-o ca recenzent la vechea „Pall Mall Gazette" şi critic de artă la elegantul săptămînal de atunci al lui Edmund Yates, „The World", pînă cînd am izbutit să ies la liman, graţie doar înclinaţiilor mele muzicale din copilărie, despre care am pomenit numai în treacăt în prefaţa la *Immaturity*, dar care au fost de o importanţă primordială în educaţia mea.

În 1888, aveam pe atunci 32 de ani şi ajunsesem un cunoscut critic şi agitator politic — s-a înfiinţat ziarul „Star", condus de răposatul T. P. O'Connor (poreclit de Yates „Tay Pay"), al cărui asistent foarte competent era răposatul H. W. Massingham. Tay Pay a supravieţuit pînă în 1936, dar mentalitatea sa nu a depăşit niciodată anul 1865, cu toate că simpatiile lui pentru irlandezi şi ura clocotitoare împotriva naţiunii engleze i-au mai ascuns această meteahnă. Massingham l-a îndemnat să mă determine să intru în redacţia sa politică,

dar, cum citisem cu 14 ani înaintea lui Lenin pe Karl Marx şi propovăduiam socialismul pe la colţuri de stradă sau în orice alt loc prielnic din Londra şi din provincie, efectul articolelor mele asupra lui Tay Pay poate fi uşor imaginat. A refuzat să le publice şi mi-a spus, de exemplu, că vor trebui să mai treacă 500 de ani pînă ce un asemenea articol politic să ajungă ziaristică la ordinea zilei. Avea o inimă prea bună ca să mă dea afară, iar eu nu doream să-mi pierd slujba, aşa încît l-am scos din încurcătură, cerîndu-i să-mi rezerve două coloane pe săptămînă pentru un foileton muzical. A fost bucuros să scape, în felul acesta, de ideile mele politice, dar cu o condiţie : deoarece critica muzicală era pentru el un limbaj ilizibil şi neinteligibil, nu cumva să scriu şi eu astfel. Eram pregătit pentru un asemenea pericol ; de fapt făcusem propunerea fiindcă mă credeam în stare să scriu o critică muzicală pe înţelesul oricărui profan. Pe lîngă aceasta, pretenţiile mele erau foarte modeste : două guinee pe săptămînă.

Eram pentru o critică semnată, şi la persoana întîi singular, în locul acelui „noi" gazetăresc. Dar cum pe atunci nu-mi făcusem încă un nume, iar G. B. S. nu însemna nimic pentru public, a trebuit să născocesc un personaj fantezist cu rezonanţe străine. M-am gîndit la contele de Luna (personaj din *Trubadurul* lui Verdi), dar, în cele din urmă, l-am eliminat pentru *Corno di Bassetto,* căci avea o rezonanţă străină şi nimeni nu ştia ce este.

De fapt, *Corno di Bassetto* nu-i altceva decît instrumentul muzical numit în engleză *basset horn*. Este un biet instrument, înlocuit acum peste tot cu clarinetul bas. De mult ar fi fost dat uitării şi nefolosit, dacă Mozart nu-l utiliza în *Recviemul* său, evident din pricina acelei note de melancolie difuză specifică şi a absenţei totale a oricărei bogăţii sau patos în timbru, exact ceea ce trebuie pentru o înmormîntare. Mendelssohn l-a utilizat în muzica de cameră, pe semne dintr-o anumită consideraţie faţă de cineva care cînta la acest instrument, iar dacă mai există încă, se datoreşte acestor lucrări şi celor ale dlui. Whall al nostru. Dacă în 1888 aş fi auzit vreo notă măcar scoasă de acest instrument, nu l-aş fi ales pentru un personaj pe care îl doream scînteietor. Nici chiar dracul în persoană n-ar fi putut face *corno di bassetto* să scînteieze.

Scanned with OKEN Scanner

Timp de doi ani am strălucit, săptămînal, în „The Star" („Steaua"), sub acest nume ridicol, şi într-un fel cu totul neobişnuit pentru critica muzicală convenţională a timpului. Ziariştii considerau treaba asta o glumă nemaipomenită, a cărei poantă era că eu habar n-aveam de muzică. Întîmplarea a făcut să fiu unul dintre puţinii critici ai vremii care-şi cunoşteau într-adevăr meseria. Cum ? Aş putea explica numai reluînd firul biografiei pe care l-am întrerupt în preambulul dezlînat al *Lipsei de maturitate*. Pentru cei care nu au citit prefaţa la *Lipsa de maturitate* sau au uitat-o, va trebui să repet aici cîte ceva din povestea tatei, dar numai atît cît este necesar ca să explic situaţia mamei.

La drept vorbind, aş spune că era cea mai îngrozitoare mamă de pe faţa pămîntului, deşi n-ar fi fost în stare să facă nimănui vreun rău — copil, animal, floare, persoană sau orice obiect neînsufleţit. Dar dacă pe vremea ei în Irlanda s-ar fi înfiinţat, sau măcar s-ar fi imaginat, ceva asemănător unui centru social de puericultură şi dacă cineva ar fi convins-o să-l viziteze, orice principii aplicate acolo i s-ar fi părut ciudate pînă la ridicol. Fusese educată foarte sever, pe temeiul celor mai înalte precepte, demne de o „doamnă" irlandeză din lumea bună a timpului. În ceea ce priveşte însuşirea tuturor obiceiurilor bune sau rele ale societăţii irlandeze, în care fusese crescută ca parte dintr-o ordine de necontrolat a naturii, semăna mai mult cu băştinaşii din insulele Trobriand, aşa cum îi descrie dl. Malinowski [1], decît cu o tînără absolventă a Universităţii din Cambridge. Totdeauna a făcut ce a vrut, cu o perfectă nepăsare sau chiar inconştienţă pentru convenţionalism ori scandal şi prejudecată, încît era imposibil să-i pui la îndoială buna credinţă şi nevinovăţia. Niciodată nu i-a trecut prin minte că alţi oameni, şi în special copiii, aveau nevoie să fie conduşi sau educaţi ; nu s-ar fi sinchisit cîtuşi de puţin în legătură cu ce mîncau, ce beau sau ce făceau, atunci cînd nu se ţineau de năzbîtii. M-a acceptat ca pe un fenomen obişnuit şi natural şi a luat-o de bună că voi continua în felul acesta. Pe scurt, viaţa pentru ea nu era o modalitate, ci o înlănţuire de întîmplări. Dar existau şi unele laturi neplăcute ale vieţii ce puteau fi evitate ; printre acestea se numărau

[1] Bronislaw K. Malinowski, (1884—1942), antropolog.

Scanned with OKEN Scanner

constrîngerile şi tirania, muştruluirile de tot felul, umilinţa, precum şi pedepsele îndurate de ea în copilărie, ca metode ale educării. În reacţia ei dreaptă împotriva vieţii a ajuns la o atitudine negativă şi, neavînd nimic altceva de oferit în schimb, a împins anarhia domestică pînă în pînzele albe.

I s-au dat, în mod tiranic, lecţii de franceză, îndeajuns ca să poată recita una sau două fabule de La Fontaine ; să cînte anapoda la pian, să armonizeze după regulile *Basului cifrat* al lui Logier, să se ţină dreaptă, să vorbească rar, să se îmbrace şi să se poarte ca o doamnă, bineînţeles irlandeză. Habar nu avea de valoarea banului, de gospodărie sau igienă, de nimic ce putea fi lăsat pe mîna slujnicelor, a guvernantelor, părinţilor, avocaţilor, farmaciştilor sau a oricăror alţi membri dinlăuntrul sau dinafara unei case de ţară. Îşi pusese mari speranţe într-o mătuşică gheboasă, o creatură ca din basme, cu voinţă de fier, care îşi crescuse nepoata, orfană de mamă, cu hotărîrea fermă să facă din ea un exemplu de bună creştere, să-i facă un rost, căsătorind-o cu un om de vază, şi să-i lase ca zestre toată averea ei.

Este un joc periculos să intervii în soarta altor oameni. Rezultatele sînt, de obicei, tot atît de neaşteptate ca şi cele ale unui război european în toată legea. Cînd mama a ajuns la vîrsta măritişului, taică-su, de atîta timp văduv, s-a căsătorit din nou. Fratele răposatei sale soţii, căruia îi era dator vîndut, într-atîta s-a împotrivit, încît, aflînd de la mama data apropiatei ceremonii, a pus la cale arestarea mirelui, în drum spre biserică. Bunicul, desigur, a luat această manevră drept o ofensă, şi în mînia sa nu a putut fi convins că propria-i fiică nu a fost complicea străMoşului meu. Mama şi-a găsit atunci refugiu vremelnic la nişte rude din Dublin, iar vestea despre întîmplarea aceasta s-ar fi răspîndit peste tot, dacă nu intervenea tata.

Tata nu era o partidă bună pentru o fată model, cu mari speranţe. Familia lui avea pretenţii enorme, de ordin pur psihologic, justificate de multe generaţii de feciori mai puţin vîrstnici. A izbutit să obţină un post sus-pus în magistratură. Postul a fost desfiinţat şi titularul pensionat. Avînd pensie, a fost în stare să se apuce de afaceri, ca angrosist de cereale (vînzarea cu amănuntul era sub demnitatea familiei sale), dar cum nu se pricepea de loc la comerţ, s-a asociat cu un oarecare Clibborn, care făcuse ucenicie în comerţul de textile,

Scanned with OKEN Scanner

nimerind-o şi mai prost. Nepriceperea amîndurora, laolaltă, a făcut ca treburile să meargă mai mult în virtutea inerţiei, pînă cînd şi el şi afacerea au dat ortul popii. Mulţi ani mai tîrziu, am făcut, din curiozitate, o vizită la casa din strada Jervis, la Dublin, şi acolo, pe unul din stîlpii de la intrare din pridvorul micuţ, am găsit vechea inscripţie „Clibborn & Shaw" încă neştearsă, ca o inscripţie de pe mormintele faraonilor. Această afacere nu cred să-i fi adus tatei vreodată mai mult de 300—400 lire pe an, scăzînd pe măsură ce trecea timpul, deoarece îndeosebi acest gen de afaceri a cunoscut, în cea de-a doua jumătate a secolului XIX, o moarte lentă.

Tata era, în principiu, un înflăcărat antialcoolic. Nimeni ca el nu a simţit cîndva ruşinea, suferinţa şi toate ponoasele beţiei ; atît de puternic mi le-a sădit în suflet, din anii cei mai fragezi, încît am fost întotdeauna un abstinent. Din păcate, convingerea lui în acest domeniu s-a născut din proprie experienţă. Fusese victima unei nevroze alcoolice, care se ivea în familia lui din cînd în cînd : o adevărată pacoste pentru cei din jur, însoţită de chinurile remuşcărilor şi ale ruşinii.

Tata era trecut de 40 de ani cînd s-a îndrăgostit de mama. Fără îndoială, nutrea, la acea vreme, iluzii cu privire la viitorul proaspetei sale afaceri. Perspectivele ei de moştenire şi speranţele lui în afaceri l-au stimulat să o ceară de nevastă chiar în clipa cînd căsătoria părea pentru ea singurul mijloc de a scăpa de un tată violent şi o mamă vitregă. Imediat, toate rudele ei, care pînă atunci îl acceptaseră pe acest bărbat de vîrstă mijlocie ca pe o cunoştinţă cumsecade, cu un plăcut simţ al umorului, s-au ridicat împotriva lui, socotindu-l un beţiv inveterat. Mama, bănuitoare din cauza acestei schimbări bruşte de atitudine, l-a întrebat pe tata deschis. Elocinţa şi sinceritatea lui au convins-o că, de fapt, era, aşa cum pretindea, un fanatic antialcoolic. S-a măritat cu el, iar mătuşa ei, dezamăgită şi furioasă, a dezmoştenit-o, fără să prevadă că printre urmările căsătoriei avea să fie şi un fenomen atît de remarcabil ca mine.

Mama era deznădăjduită şi descoperise ce înseamnă să trăieşti cu trei copii, numai cu cîteva sute de lire pe an, chiar într-o ţară unde putea fi găsită o femeie la toate pentru 8 lire anual. Situaţia ei trebuie să fi fost tot atît de nefericită, iar perspectivele la fel de disperate, aşa cum le-ar fi dorit mătuşa ei în clipele de răzbunare cumplită.

Scanned with OKEN Scanner

Dar mai avea un atu : îi plăcea muzica şi avea o voce de mezzo-soprană cu un timbru de o remarcabilă puritate. Pe o stradă vecină, str. Harrington, unde casele erau mai mari şi mai elegante decît pe străduţa noastră lăturalnică, locuia un profesor de canto, infirm din cauza unui accident din copilărie, în urma căruia rămăsese cu un picior mai scurt, dar un bărbat de o uriaşă energie şi vitalitate. Era burlac şi stătea împreună cu fratele său, pe care-l întreţinea şi-l adora, şi cu o slujnică bătrînă, groaznică. Numele său era George John Vandaleur Lee, cunoscut în Dublin ca dl. G. J. Lee. Lecţiile de canto la Dublin erau ieftine, şi mama s-a dus la Lee să o înveţe să cînte cum trebuie. El i-a format vocea în aşa măsură, încît nu se mai putea lipsi de ea ca primadonă amatoare, căci era un dirijor şi organizator de concerte, iar mai tîrziu de opere, cu o mare forţă de atracţie, folosind amatori talentaţi în domeniul vocal şi orchestral, pe care îi putea descoperi şi pregăti în Dublin, unde muzica profesionistă, în afara bisericii, era aproape inexistentă.

Curînd, Lee şi-a făcut drum în casa noastră, dînd mai întîi lecţii mamei şi apoi ocupînd salonul pentru repetiţii. Bănuiesc că dacă a preferat casei din str. Harrington casa noastră, relativ mică, din str. Synge, a fost numai din cauza bătrînei Ellen, slujnica, şi poate a unor neînţelegeri cu fratele său. Mama a ajuns, în curînd, nu numai prima coristă şi *primadona*, ci un factotum muzical în vîrtejul activităţii lui Lee. Avînd la baza pregătirii ei lucrarea lui Logier, *Basul cifrat*, îşi îngăduia mari libertăţi faţă de compozitori. Astfel, cînd lipseau unele părţi autentice din orchestră, îi era foarte uşor să alcătuiască un acompaniament orchestral propriu după partitura pentru pian. Lee, după cîte ştiu, nu văzuse niciodată în viaţa lui o partitură completă pentru orchestră. El dirija după ştima vocii prime sau după cea vocală şi cred că nu avea nici o noţiune definită despre orchestraţie, ca parte specifică şi caracteristică a lucrării compozitorului. Nu poseda o pregătire în sensul modern, dar putea să îndeplinească ceea ce Wagner considera că era întreaga obligaţie a dirijorului : să imprime orchestrei tempoul exact şi să o salveze oricînd, în împrejurări critice, printr-o influenţă pur şi simplu hipnotică. Deşi nu izbutea, sub nici un motiv, să cînte o notă după ureche, gustul său în materie de canto era, din punct de vedere clasic, perfect. În strădania lui de a dezvălui tainele *bel cantoului*,

Scanned with OKEN Scanner

s-a dus la toţi profesorii aflaţi la îndemînă. Aceştia i-au explicat că există o voce în cap, una în gîtlej şi alta în piept. A disecat atunci păsări, de conivenţă cu prieteni medici, în căutarea acestor trei organe. Apoi le-a spus profesorilor, sus şi tare, că cele trei voci erau ceva de domeniul fanteziei, vocea fiind produsă de un singur organ, numit laringe. La rîndul lor, aceştia i-au răspuns că arta muzicală nu avea nimic comun cu anatomia şi era ceva nemaiauzit şi dezgustător ca un muzician să facă disecţii. Dar după rezultatele obţinute, eforturile acestora de a-şi învăţa elevii să scoată strigăte ca şuieratul locomotivelor nu numai că-i zgîriau urechile, ci distrugeau vocile şi adesea sănătatea victimelor lor. Nu era de acord nici cu practica, şi nici cu teoria lor.

Lee a devenit astfel duşmanul tuturor profesorilor de canto din Dublin, şi aceştia, la rîndul lor, îl duşmăneau din adîncul inimii. A rămas în această atitudine negativistă pînă cînd a auzit la operă un bariton italian, numit Badiali, care, la vîrsta de 80 de ani, cînd a descoperit pentru prima dată Insulele britanice, avea o voce foarte bine păstrată şi, după gustul lui Lee, perfect pusă la punct. Datorită disecţiilor sale, Lee căpătase cunoştinţe limpezi în legătură cu laringele. Cît despre celelalte organe vocale, acţiunea lor era evidentă şi conştientă. Călăuzit de aceste cunoştinţe şi de urechea-i fină, de gustul greu de satisfăcut şi de instinctul său, a descoperit ce făcea Badiali cînd cînta. Badiali îi interesa pe ceilalţi profesori numai pentru că una din realizările sale era să bea un pahar de vin şi, totodată, să ţină mult timp un sunet. În cele din urmă, Lee s-a înarmat cu o metodă de predare, care a devenit o adevărată religie pentru el, singura lui religie, aş putea adăuga, pe care a profesat-o vreodată. Iar mama, ca elevă a lui, a învăţat şi i-a adoptat crezul muzical, respingînd orice alte opinii, pe care le considera superstiţii neinteresante. Şi n-a greşit, căci a ajuns la vîrsta lui Badiali şi şi-a păstrat vocea intactă pînă la sfîrşit.

Trebuie să insist asupra „Metodei", aşa cum o numeam în familie, pentru că legăturile mamei cu Lee şi acel *ménage à trois* ce a rezultat ar fi greşit înţelese fără această explicaţie. Căci după moartea fratelui lui Lee, de care acesta a fost afectat pînă în pragul sinuciderii, am părăsit casele respective şi ne-am mutat împreună la nr. 1 pe str. Hatch, în aceeaşi casă, aflată jumătate pe str. Lower Leeson. Aranjamentul era con-

Scanned with OKEN Scanner

venabil, căci altfel nu ne puteam permite să locuim într-o casă elegantă ; iar Lee nu dădea lecţii decît într-o casă somptuoasă, deşi, fiind celibatar, nu avea nevoie decît de o cameră de dormit şi de una de muzică. Am mai împărţit, de asemenea, şi o vilă la Dalkey, sus pe dealul Torca, din a cărei grădină se vedea întregul golf al Dublinului, de la insula Dalkey pînă la Howth, iar din uşa holului, întreg golful Killiney cu munţii Wicklow, în zare. Lee a cumpărat această vilă şi i-a dăruit-o mamei, cu toate că ea n-a avut niciodată vreo pretenţie legală, şi nici nu a beneficiat de vînzarea de mai tîrziu. Nu era bine plasată pentru repetiţii sau lecţii, dar existau vecini iubitori de muzică, ce-mi îngăduiau, într-o oarecare măsură, să mă duc la ei cînd se făcea muzică.

Acel *ménage à trois*, cînd în str. Hatch, cînd la Dalkey, în felul lui absurd, a mers cum a mers, pînă am împlinit 15 ani şi Lee a plecat la Londra ; atunci familia noastră s-a fărămiţat în bucăţele ce nu s-au mai reunit niciodată.

De-a lungul istorisirii mele am reconstituit pînă acum acea parte desfăşurată înainte de a fi venit eu pe lume şi a fi început, aşa cum spunea doica, să observ cele petrecute în jur. Îmi amintesc perioada anterioară apariţiei lui Lee, în str. Synge, cînd tata, ca unicul şef al casei, citea rugăciunile şi pomenea în treacăt că făcusem ceea ce nu s-ar fi cuvenit şi lăsasem la o parte ceea ce ar fi trebuit să facem, şi avea perfectă dreptate, cel puţin în privinţa mea. Mai spunea că nu avem pic de vlagă în noi. Şi asta era, de asemenea, adevărat, referindu-se la mine, căci dr. Newland, farmacistul nostru, mereu trebuia să-mi dea purgative, iar cînd mă durea gîtul, ca să-i dau voie să-mi pună o prişniţă cu muştar, ceream înainte ceva bani. Noi copiii (aveam două surori mai mari decît mine şi nici un frate) eram lăsaţi cu totul pe seama slujitorilor, în care, cu excepţia doicii Williams — o femeie bună şi cinstită — nu puteai avea încredere să le dai pe mînă nici trei pisici, cu atît mai puţin trei copii. Luam masa în bucătărie. Aceasta consta în special din rasol de vacă, de care-mi era lehamite, nişte cartofi mai mult nefierţi, cîteodată buni, alteori stricaţi, după cum se întîmpla, şi ceai, mult prea mult, din ceainice de pămînt cafeniu, lăsat să „tragă“ pe maşină, pînă cînd devenea tanin curat. Zahărul îl furam întotdeauna. Nu-mi era foame niciodată, pentru că tata, care adesea în copilăria lui

Scanned with OKEN Scanner

tusese nehrănit, se îngrozea la gîndul că vreunul din copii putea fi flămînd, încît stăruia mereu ca peste tot să se găsească la îndemînă cantităţi nelimitate de pîine cu unt. Cînd făceam năzbîtii, una din slujnice îmi dădea în cap, pînă cînd, într-o bună zi, luîndu-mi inima în dinţi, m-am răzvrătit şi, văzînd că am băgat-o în sperieţi, de-atunci n-a mai fost chip cu mine. Uram slujnicele şi o iubeam pe mama, căci într-una din acele rare şi încîntătoare ocazii cînd îmi ungea pîinea cu unt, punea un strat gros, în loc să şteargă numai cuţitul de pîine. Faptul că mă neglija aproape cu desăvîrşire şi nu aveam cu ea ciocniri neplăcute, care să mă dezamăgească, mă făcea să o divinizez pînă în cel mai înalt grad al închipuirii mele. Era un privilegiu să mă ia cu ea la plimbare, la o vizită sau într-o excursie.

Plimbarea mea obişnuită, în epoca în care eram prea mic pentru a mă lăsa să ies singur, consta în a fi scos de una dintre slujnice, ce se presupunea că mă duce la aer pe malurile canalului sau prin scuarurile elegante, unde atmosfera se considera a fi salubră şi cartierul boieresc. De fapt, mă ducea prin mahalale sărace, unde mergea să-şi vadă prietenii, care locuiau acolo, în case mizere. Iar cînd întîlnea un prieten generos, care stăruia să o trateze, mă ducea la o cîrciumă, unde eram servit, spre bucuria mea, cu limonadă şi turtă dulce. La drept vorbind, nu-mi plăceau aceste tratăţii, căci peroraţiile tatei despre ponoasele băuturii mă făceau să cred că o cîrciumă era un loc afurisit, unde n-aveam ce căuta. Astfel au fost puse bazele urii, pe care am nutrit-o întotdeauna împotriva mizeriei, închinînd întreaga mea viaţă publică în a extermina sărăcia.

Aş vrea să menţionez că, dacă părinţii mei ar fi fost prea săraci ca să-şi poată permite să aibă slugi, aş fi fost mult mai bine crescut.

Cît despre începuturile educaţiei mele, îmi amintesc de educatoarea noastră, dra. Hill, o persoană lipsită de mijloace, care mi se părea mult mai bătrînă decît era într-adevăr. Mă ameţea cu încercările ei de a mă învăţa să citesc, căci nu-mi aduc aminte să fi fost vreo perioadă în care o pagină tipărită să n-o fi înţeles, încît îmi vine să cred că am ştiut carte de la naştere. Se străduia să ne insufle, mie şi celor două surori ale mele, gustul pentru poezie, punîndu-ne să recităm versuri ca : „Stai, tu calci pe pulberea unui imperiu", şi nu reuşea, biata de ea, decît să ne stîrnească hazul. Mă pedepsea, lovindu-mă

uşor cu degetele, ceea ce nu ar fi stînjenit nici o muscă, şi, în asemenea împrejurări, căuta cu tot dinadinsul să mă convingă că ar trebui să plîng şi să mă simt ruşinat. Ne învăţase cele zece porunci şi ne obişnuise să ne bucurăm cînd, după plecarea ei, puteam fugi la bucătărie strigînd „azi nici o faptă rea" şi să ne întoarcem ruşinaţi atunci cînd acele precepte nu erau respectate. M-a învăţat să adun, să scad, să înmulţesc, dar n-a putut să mă înveţe împărţirea, pentru că tot timpul spunea doi în patru, trei în şase, şi aşa mai departe, fără să explice vreodată ce înseamnă în acest caz cuvîntul „în". Explicaţia am primit-o în prima zi de şcoală ; şi declar solemn că este singurul lucru pe care l-am învăţat la şcoală. Totuşi, nu trebuie să mă plîng, căci zăgăzuirea mea în acea închisoare blestemată pentru copii şi-a atins scopul principal, scutind-o pe mama, acasă, de prezenţa mea stînjenitoare, cel puţin pentru jumătate de zi.

Singurele cunoştinţe pe care le-am mai căpătat au fost de la unchiul meu, preotul William George, al cărui nume de familie era Carroll. Acesta, căsătorit cu una din numeroasele mele mătuşi după mamă (tata avusese şi el nu mai ştiu cîţi fraţi şi surori), avea doi băieţi ai lui, cărora trebuia să le facă educaţia. Un timp m-a luat şi pe mine cu ei, în acest scop, dimineţile de vreme, şi astfel, cînd am pus capăt lecţiilor cu el, fiind trimis la şcoală, ştiam mai multă gramatică latină decît oricare alt băiat din primul an de latină. Mai tîrziu, în acest lăcaş, am uitat majoritatea cunoştinţelor mele şi, după cum am mai spus, nu am învăţat nimic, căci ce pretenţie puteai avea cînd aproape că nu se preda altceva decît latina şi greaca ; şi astea ca vai de lume, pentru că erai întrebat, o dată pe zi, într-o clasă supraaglomerată, cum se zice pe latineşte bărbat sau cal sau mai ştiu eu ce. Eram mult prea ocupat să învăţ singur în afara şcolii, citind orice-mi cădea în mînă. Îmi plăcea să mă caţăr pe dealul Killiney, de unde scrutam privelişti neţărmurite pe care natura mi le zugrăvea. În acelaşi timp, îmi spuneam singur tot felul de poveşti, bătîndu-mi capul ca să înţeleg lecţiile de vocabular, căci pedepsele primite erau tot atît de inutile ca şi învăţămîntul. La sfîrşitul pregătirii nu ştiam nimic din ceea ce şcoala pretinde să se înveţe, dar totuşi eram un băiat cu o educaţie aleasă. Puteam să cînt şi să fluier, de la un capăt la altul, lucrări de Haendel, Haydn, Mozart, Beethoven, Rossini, Bellini, Donizetti şi Verdi. Eram tobă de

Scanned with OKEN Scanner

literatură engleză, de la Shakespeare şi Bunyan la Byron şi Dickens, şi atît de sensibil la frumuseţile naturii, încît, o dată, într-o excursie, privind peisajul de la Dalkey, îmi amintesc şi acum că momentul în care mama mi-a spus că vom locui acolo a fost cel mai fericit din viaţa mea.

Şi toate acestea le datoram impulsului meteoric al lui Lee, care, prin muzică, metodă şi pasiune, exercitase o atracţie magnetică asupra micii gospodării Shaw, o gospodărie unde o femeie, profund dezgustată şi deziluzionată, suferea din cauza unui bărbat ce o decepţionase şi a trei copii fără nimic în ei, prea mari pentru a mai putea fi alintaţi ca animalele şi păsările de care era atît de îndrăgostită — fără să mai vorbim de umilitoarea insuficienţă a veniturilor tatei. N-am avut niciodată vreo afecţiune pentru Lee, căci era din cale afară de diferit de noi, întrucîtva un fenomen, prea complet ca să mai poată isca vreun simţămînt primar în noi. Cînd l-am cunoscut, s-a jucat cu mine pentru prima şi ultima dată, deoarece, pentru el, să se joace însemna să-mi împodobească faţa cu mustăţi şi favoriţi cu un dop ars, cu toată împotrivirea mea înverşunată. Întîlnirea noastră a fost lipsită de succes, iar atitudinea defensivă în care m-a lăsat a durat, fără cea mai mică urmă de amărăciune, pînă cînd, forţele sale slăbind, iar ale mele crescînd, am ajuns să fim pe poziţii mai mult decît egale. Nu citea niciodată vreo altă carte decît *Tyndall despre sunet*, pe care o ţinea de ani de zile în odaia sa de dormit. Se plîngea că o ediţie din Shakespeare, împrumutată de la mine, era incompletă, pentru că nu conţinea *The School for Scandal* [1], pe care, dintr-un motiv sau altul, dorea să o citească ; iar cînd i-am vorbit despre Carlyle, credea că mă refer la viceregele care purta acelaşi nume şi care asistase la concertele lui de la „Antient Concert Rooms". Cu toate că îl înlocuise pe tata, devenind factorul dominant al gospodăriei, şi acaparase întreaga activitate şi interesul mamei, era atît de absorbit de chestiunile lui muzicale, încît nu existau fricţiuni, şi nu ştiu dacă cei doi bărbaţi au stat vreodată mai îndelung de vorbă ; în orice caz, n-au fost niciodată neînţelegeri între ei. La început, ideile sale ne mirau. Spunea că oamenii trebuie să doarmă cu geamurile des-

[1] *Şcoala calomniei*, comedie de R. B. Sheridan, dramaturg englez, născut la Dublin, 1751—1816 (n. tr.).

chise. Cutezanţa asta m-a atras, şi de atunci am făcut totdeauna acest lucru. Mînca pîine neagră în loc de pîine albă — surprinzătoare extravaganţă. Nu avea nici o încredere în doctori, iar cînd mama a fost o dată bolnavă serios, şi-a luat întreaga răspundere, fără nici o şovăire ; şi cînd, după vreo săptămînă, i-a îngăduit tatei, care era înspăimîntat, să cheme un doctor de vază din Dublin, acesta a spus, pur şi simplu : „munca mea a şi fost îndeplinită", şi şi-a luat pălăria. Cît despre farmacist, cu plantele lui medicinale, nu avea ce căuta în preajma lui Lee, iar pe mine niciodată nu m-a văzut un doctor, decît doar cînd am avut vărsat de vînt, în timpul epidemiei din 1881. Pictura şi oricare altă artă în afara artei lui nu-l interesau. Chiar în muzică era preocupat numai de cea vocală. N-am ştiut că există simfonii şi cvartete, pînă cînd am început, la 16 ani, să fac singur investigaţii în domeniul muzicii. Sonatele şi uverturile clasice ale lui Beethoven erau tot ce ştiam despre ceea ce Wagner numea muzică absolută. Aş putea chiar spune că nici unul dintre noi nu ar fi aflat despre existenţa lui Bach, dacă mama nu cînta *Inima mea veşnic credincioasă*, al cărui *obligato* mă făcea să rîd în mod nerespectuos, amintindu-mi un banjo.

Lee era asemenea tuturor artiştilor care consideră utile numai cunoştinţele necesare activităţii lor. Avea lacune în cultura lui şi de aceea a trebuit să învăţ multe lucruri singur. Din fericire, elevii bogaţi îi dăruiau uneori cărţi cu ilustraţii scumpe. El nici măcar nu le-a deschis vreodată, eu însă da. Era atît de străin de literatură, încît, atunci cînd a publicat o carte intitulată *Vocea*, a trebuit să fie scrisă de un pungaş de doctor, pe care l-a găzduit în acest scop, aşa după cum, în anii de mai tîrziu, notele şi articolele sale apărute în presă i le-am scris eu. Nu a vizitat niciodată Galeria naţională din Dublin, una din cele mai minunate colecţii de mari proporţii din Europa, cu acea vastă serie de statui din antichitatea greacă. Cutreierînd prin aceste galerii, am ajuns să recunosc lucrările marilor maeştri de la prima vedere. Am învăţat istoria Franţei din romanele lui Dumas *père* şi istoria Angliei, din Shakespeare şi Walter Scott. Băieţii buni învăţau, în timpul ăsta, lecţiile din cărţile de şcoală şi primeau note la examene ; şi pînă la urmă au rămas ca nişte barbari cucernici, în vreme ce eu căpătam o pregătire care mi-a oferit posibilitatea nu numai să mă dau drept *Corno di Bassetto*, atunci cînd s-a ivit ocazia, dar să adaug di-

Scanned with OKEN Scanner

feritelor coarde de la arcul meu ca foiletonist şi pe cea de critic plastic.

Nimănui nu i-a trecut vreodată prin minte să mă înveţe ceva. La 15 ani, cînd familia mea s-a împrăştiat, nu puteam nici să cînt la vreun instrument, nici să citesc măcar o notă. Oricum aţi privi lucrurile, că am fost condamnat să devin critic ori salvat de a ajunge muzician interpret, fapt este că atunci cînd muzica a părăsit casa noastră, m-am văzut silit să învăţ singur cum să cînt la pian după note, dintr-o carte cu o diagramă a claviaturii, atît de mult tînjeam după muzică. Dar nu am făcut asta pentru că aş fi vrut să devin profesionist.

Ambiţia mea era să ajung un mare pictor, asemenea lui Michelangelo (unul dintre eroii mei). Dar strădania de a mă instrui în arta sa la Şcoala de desen, prezidată de „Secţia de ştiinţă şi artă" din South Kensington, m-a împiedicat să învăţ altceva decît cum se cîştigă de către profesor cinci şilingi, taxa de examen (plata la sfîrşit), mîzgălind de la un capăt la altul nişte foi de hîrtie, cu formule de geometrie practică, ceea ce numeau ei desen liber.

Cu o pregătire competentă, poate aş fi ajuns, cu chiu, cu vai, pictor şi grafician. Însă Şcoala de desen m-a convins că eram un eşec total în acest domeniu, fără vreun alt temei mai bun decît că mi-am dat seama că nu pot desena ca Michelangelo, nici picta ca Tizian, de la prima tuşă de penel, fără să mă dumiresc de ce. Dar învăţămîntul în artă, ca şi oricare altul, era şi este încă atît de puţin înţeles de profesorii noştri (de cele mai multe ori ei înşişi nişte rataţi), încît numai geniile pot reuşi. Chiar şi aceştia, adesea, sînt stricaţi din cauza contactelor lor academice.

Ca o alternativă a dorinţei mele de a ajunge un Michelangelo, visam, uneori, să devin un Badiali. (Reţineţi faptul că în ceea ce priveşte literatura nu aveam nici o năzuinţă, nu mai mult decît raţa care visează la înot.) La ce a condus acest nou vis avea să fie explicat cînd Matthias Alexander, ca şi Lee, în căutarea unei metode de cînt, a inventat tehnica sa de autocontrol.

Întreaga mea copilărie am cîntat ca o privighetoare. Dar cînd mi-am schimbat vocea, am căzut în acea greşeală, pe care nu mi-a ascuns-o Alexander, de a fi încercat să ating scopul înainte să fi studiat mijloacele. În tentativele mele de a repro-

Scanned with OKEN Scanner

duce freneziile Contelui de Luna, accentele sardonice ale lui Mefisto din *Faust* de Gounod, farmecul nobil al lui Don Juan şi ameninţarea supranaturală a Comandorului, fără a mai menţiona rolurile feminine şi ale tenorilor (căci toate, fie cele de sus sau cele de jos, trebuia cîntate, ţipate, fluierate ori mormăite într-un fel), nu mă gîndeam decît la personajele dramatice şi, abordîndu-le, mi-am pregătit fălcile şi epiglota, ca şi cum aş fi avut de spart nuci cu ele. Aş fi putut să-mi ruinez vocea dacă nu imitam cîntăreţi buni, în locul celor proşti ; dar chiar aşa, rezultatele au fost dezastruoase. Cînd m-am dus la mama, la Londra, şi a văzut că am învăţat singur să cînt la pian acompaniamente şi să mă distrez cu opere şi oratorii, aşa după cum alţi tineri fumează sau citesc romane, m-a prevenit că îmi voi pierde vocea dacă merg mai departe în felul acesta. Atunci am insistat să mi se arate cum trebuie să cînt. Rezultatul practic a fost că, urmînd directivele mamei, mi-am lăsat maxilarul complet liber, iar limba plată, în loc să o arcuiesc în mod convulsiv în sus. Cînd lucram cu diafragma ca să inspir în loc să „suflu", cînd încercam să arcuiesc faringele şi vălul palatului şi mi se părea că mişc urechile, am descoperit atunci, pentru prima dată în viaţa mea, că nu am putut produce un sunet care să se audă. S-ar fi zis că nu aveam voce de loc. Credeam însă în metoda lui Lee şi ştiam că a mea era greşită. Am stăruit să fiu învăţat cum să-mi folosesc vocea, ca şi cum aş fi avut-o. Pînă în cele din urmă, muşchii faringelui, involuntari şi pasivi, au devenit activi şi voluntari, şi m-am trezit cu o voce obişnuită de bariton, fără o întindere excepţională, pe care de atunci am folosit-o întotdeauna pentru satisfacţia mea personală şi am exercitat-o fără a-mi dăuna.

Aici trebuie să fac o digresiune, pentru o clipă, şi să dau un sfat. Mulţi ani după ce am învăţat să cînt fără ca să-mi stric vocea şi să-mi ruinez sănătatea, un cîntăreţ recitator (Matthias Alexander, mai înainte amintit) s-a văzut incapabil să mai cînte din cauza unei afecţiuni la gît. Avînd intuiţie ştiinţifică şi aplicaţie, şi-a propus să descopere singur de ce erau zadarnice toate eforturile sale de a obţine rezultate bune. În cele din urmă a descoperit taina, stabilind nu numai începuturile unei ştiinţe mai cuprinzătoare a acelor mişcări involuntare pe care le numim reflexe, dar şi o tehnică a corectării şi a unui autocontrol, ce reprezintă o completare substanţială adusă resurselor noastre insuficiente în educaţia personală [. . .].

Scanned with OKEN Scanner

Dar să mă reîntorc la povestea mea. Sfîrşitul lui Lee a fost mult mai tragic decît aş fi crezut. Nu ştiu cînd a început să se prăpădească. Era un muritor sobru şi moderat sub toate raporturile şi pînă la călătoria lui în Italia nu a fost niciodată bolnav ; acolo a căpătat malarie. S-a luptat cu boala, însănătoşindu-se fără doctor, şi s-a întors aparent bine. Dar de cîte ori lucra prea mult, îi revenea şi îl dobora pentru o zi sau două. În cele din urmă, ambiţia sa l-a dat gata. Dublinul părea, în acele zile, un loc fără speranţe pentru un artist, căci nici un succes aici nu avea valoarea unui succes la Londra. Culmea atinsă de un dirijor din provincie era să prezideze un festival muzical local, după modelul Festivalurilor celor trei coruri [1] sau al Festivalurilor Haendel. Lee a declarat că va organiza şi dirija un Festival la Dublin, cu propriul său cor şi cu cîntăreţii cei mai de vază de la Opera italiană din Londra, ceea ce a şi realizat cu prilejul unei expoziţii. Mama, bineînţeles, a condus corul. La o repetiţie, o mezzo-soprană, Madame de Meric Lablache, a făcut obiecţii şi a refuzat să cînte. Lee a ridicat din umeri şi i-a cerut mamei să-i ia locul. Mama s-a executat în aşa fel, încît Madame Lablache a avut grijă să nu-i mai ofere o asemenea ocazie.

La festivaluri, Lee a atins apogeul succesului în Dublin. Acum nu mai rămînea altceva decît Londra. Era convins că Londra însemna din nou debutul, un debut foarte modest, ajungînd poate la o oarecare situaţie după vreo 15 ani. Lee a spus că va închiria o casă în Park Lane, pe atunci cel mai elegant şi mai scump cartier din partea de vest a Londrei, hărăzit nobililor şi milionarilor — exorbitant de scump pentru nivelul finanţelor irlandeze — şi că va cere elevilor să-i plătească o guinee lecţia.

Şi, într-adevăr, a făcut-o cu un succes care a ţinut în mod cu totul strălucit mai multe stagiuni, dar mai apoi l-a distrus. Pe cînd la Dublin reuşise doar prin superioritatea metodei, a talentului şi caracterului său, învăţînd elevii mai mulţi ani, în mod cinstit, să cînte frumos şi după regulile clasice, doamnelor de la Londra, care l-au primit cu atîta efuziune, nu le trebuia

---

[1] Manifestări muzicale începute în 1715, date în scop de binefacere, ce aveau loc, alternativ, sub auspiciile catedralelor din Gloucester, Hereford şi Worcester (n. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

nimic din frumusețea și clasicismul lui, ele nevoind altceva decît doar o promisiune că le va face să cînte „ca Patti", în 12 lecții. Avea de ales între aceasta și foame.

S-a supus prin forța lucrurilor, dar nu mai era același, omul căruia toate împrejurările îi păreau favorabile și care domnea în lumea muzicală făurită de el. A fost necesar chiar să-și schimbe numele și înfățișarea. G. J. Lee, cu favoriți negri, cu fața smeadă și bărbia hotărîtă, s-a transformat în Vandaleur Lee, fără favoriți, dar cu o mustață în furculiță, pomădată, și cu atitudine slugarnică. Și, dintr-o dată, a devenit, în mod evident, un om în vîrstă, iar pentru cei care îl cunoșteau de la Dublin, un șarlatan. A realizat spectacole cu *Ruy Blas* de Marchetti, sora mea deținînd rolul reginei Spaniei, și mai tîrziu cu *Patience* a lui Sullivan și fragmente din *Faust* și *Trubadurul*. Dar societatea muzicală londoneză, pînă în cele din urmă, s-a plictisit de cel care putea să fabrice cîntărețe „ca Patti" pentru 12 guinee, iar guineele au încetat să mai apară. Totuși, cum pe vremea aceea nu existau baruri de noapte, era posibil să închiriezi o casă în Park Lane, pentru o noapte, la grupuri de petrecăreți. Lee încă mai rezista, fără elevi, cînd mi-a cerut să-i dau o notă în ziar prin care anunța că vindecă bolile de gît. Pe cînd locuia încă în Park Lane, într-o bună zi a căzut mort, în timp ce se dezbrăca, murind cum a trăit, fără nici un doctor. Autopsia a dezvăluit că avusese de mult timp o afecțiune la creier. M-am bucurat cînd am aflat că decăderea sa era de natură patologică și ecologică și că Lee cel eficient și onest fusese totuși sincer. Dar m-a interesat lecția în ceea ce privește valoarea succeselor la modă ale Londrei. Și azi încă, onestitatea și fecunditatea autentică în artă le caut la amatori și provinciali.

Dar ce se întîmplase între timp cu acel *ménage à trois* ? Și cum am ajuns să acompaniez în Park Lane și să văd acea parte a societății elegante, ahtiată după artă, căutînd refugiu în muzică din rutina politică și sport, lucru care preocupa pe majoritatea filistinilor ?

Cînd Lee a izbutit să intre într-o casă de țară din Shropshire, unde fusese invitat să dirijeze anumite reprezentații particulare, a vîndut vila din Dalkey, lichidînd și cu casa din str. Hatch. Aceasta ne-a pus în situația să ne mutăm într-o locuință a cărei întreținere depășea mijloacele noastre pecuniare, atunci mai mult ca oricînd, deoarece afacerile muribunde ale

Scanned with OKEN Scanner

tatei erau în mod considerabil mai moarte decît fuseseră la naşterea mea. Sora mea mai mică murea de tuberculoză, de care se molipsise într-o vreme cînd nici tuberculoza, nici pneumonia nu erau considerate contagioase. Tot ceea ce se putea face era să se recomande o schimbare de climă. Sora mea mai mare avea o voce frumoasă. În ultimele aventuri ale lui Lee de la Dublin, privind organizarea spectacolelor de operă cu amatori, a apărut ca Amina în *Somnambula* lui Bellini, iar cînd tenorul şi-a pierdut capul şi locul, Lucy, cu multă bunăvoinţă, a cîntat în cea mai mare parte şi rolul lui, ca şi pe al ei. Din nefericire, era atît de înzestrată din punct de vedere muzical, încît pentru ea nu reprezenta nici un efort să cînte din gură sau la un instrument tot ceea ce ar fi auzit o dată sau să citească la prima vedere orice fel de muzică. Pur şi simplu, nu putea să asocieze ideea de muncă adevărată cu muzica, şi, cum nu primise niciodată o educaţie sistematică, uşurinţa pe care o avea a împiedicat-o să devină o artistă serioasă, cu toate că putea să cînte muzică grea fără să dăuneze vocii ; căpătase experienţă, cîntînd foarte mult în public.

Nici mama, şi nici unul dintre noi nu am ştiut cîte îi mai sînt necesare unei cîntăreţe de operă în afară de voce şi muzicalitate înnăscută. Ni se părea că după o repetiţie sau două ar fi fost în stare să-şi poarte paşii pe scenă, să mişte braţele în fel şi chip, pe atunci la modă în operă, şi să cînte nu numai rolul ei, dar şi pe al altuia, oricare ar fi fost. Era în măsură să ia locul Christinei Nilsson sau al Adelinei Patti, numai dacă ar fi avut recomandarea cuvenită. Şi, evident, Lee, în beţia primului succes din Park Lane, ar fi putut lesne să-i asigure aceasta.

Mai exista şi o altă resursă. Mama, acum în vîrstă, credea că poate să renunţe la situaţia ei de cîntăreaţă amatoare şi să-şi cîştige existenţa la Londra, dînd lecţii de canto. Nu trebuia ea oare să împărtăşească faimoasa metodă ? Şi-a valorificat puţin din fărîma de proprietate rămasă de la mătuşa ei, decedată cu ani în urmă, de care aceasta n-a reuşit să o priveze. A vîndut mobila din casa de pe str. Hatch, ne-a instalat, pe tata şi pe mine, într-o locuinţă confortabilă în str. Harcourt, nr. 61, şi le-a dus pe surorile mele în insula Wight, unde cea mai mică a murit. Apoi a luat o vilă semiizolată într-o fundătură a străzii Fulham Road, şi acolo a aşteptat să se materializeze planurile lui Lucy şi ale ei.

Scanned with OKEN Scanner

Rezultatul a fost o decepţie aproape şi mai mare decît măritişul ei, pe care o vindecase muzica lui Lee. Tata îşi împlinise visul de a ajunge abstinent cu desăvîrşire şi era acum un bătrîn inofensiv, aşa cum îşi poate dori orice soţie mai vîrstnică. O trăsătură caracteristică a beţiei shaviene [1] era să dispară dintr-o dată. Dar Lee să fie necredincios ! Necredincios „Metodei" ! El, singurul profesor autentic printre atîţia şarlatani, să se încline, întrecîndu-i pe toţi ceilalţi în şmecherie, şi să devină un şarlatan mustăcios . . . întreaga-i virtute dispărută : aceasta era de neînchipuit ; şi mama nu l-a putut ierta niciodată. Totuşi, nu a fost aspră cu el. L-a tolerat pe Lee şarlatanul, aşa cum îl tolerase şi pe Shaw alcoolicul, deoarece, după cum bănuiesc, lipsa timpurie de afecţiune maternă şi multele ei dezamăgiri pricinuite de alţi oameni au făcut-o să se aplece asupra propriilor resurse, care erau considerabile. Astfel şi-a dezvoltat această autosatisfacere şi capacitate de singurătate pînă într-atît, încît i-au menţinut moralul în împrejurări ce ar fi zdrobit sau umplut de amărăciune orice altă femeie ; ea, care nu era cîtuşi de puţin un crampon, l-a părăsit pe Lee treptat, treptat. La început acesta venea la Victoria Grove, în Fulham Road ; ea se ducea în Park Lane nr. 13, ajutîndu-l la audiţiile muzicale şi chiar cîntînd rolul Donnei Anna (primadonele mai în vîrstă erau acceptate ca ceva firesc) la o reprezentaţie de amatori cu *Don Giovanni*. Dar sora mea, care se certase cu el de mică, pe vremea cînd încercase să-i dea lecţii de pian, nu l-a iubit niciodată, şi nu putea de loc să-l sufere în această nouă postură. Cînd şi-a dat seama că, într-adevăr, nu era în stare să-i ajute la făurirea planurilor ei ca să devină o primadonă, a rupt-o cu el complet şi atunci a fost mai greu pentru Lee să-şi continue vizitele. Cînd a murit, nu-l văzusem de cîţiva ani, iar mama n-a manifestat nici cea mai mică emoţie la aflarea ştirii. Era ca şi mort pentru ea de cînd încetase să mai fie un profesor cinstit de canto şi un dirijor care electriza sala.

Planurile ei nu s-au împlinit timp de mai mulţi ani. A descoperit că englezoaicele nu doresc să înveţe să cînte frumos şi în stil clasic, ci vor să cînte în chip erotizant, ceea ce a considerat că este nu numai oribil, dar chiar foarte puţin indicat pentru o doamnă. Cîntecele ei de dragoste erau cele ale Virgi-

---

[1] De la Shavius — Shaw (n. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

niei Gabriel şi Arthur Sullivan, toate despre iubiţi care îşi pierduseră iubitele, terminîndu-se cu nădejdi de reunire pe lumea cealaltă. Putea interpreta cu un timbru de perfectă puritate şi o expresivitate emoţionantă

Oh, Ruby, dragul meu, mîna mică, albă,
Ce clopoţei albaştri aduna, a mea n-a fost nicicînd.

Dar dacă cineva s-ar fi gîndit să anticipeze marele marş al progresului omenesc şi sensibilitatea poetică cu cincizeci de ani, cerîndu-i să cînte

M-ai făcut să te iubesc,
Deşi n-am vrut,
Deşi n-am vrut,

ar fi chemat un poliţist să-l ia pe sus. Pe lîngă aceasta, cu toate că mama nu avea snobisme în mod conştient, aureola care înconjura doamnele irlandeze din vremea ei nu era pe placul rubedeniilor din suburbiile britanice din preajmă, toţi snobi. Acestora le plăcea să fie trataţi cu deferenţă, şi niciodată nu i-ar fi venit în minte mamei că asemenea oameni ar fi putut nutri o pretenţie atît de monstruoasă chiar şi în cazul ei. Pînă cînd i s-a cerut să devină instructoare de muzică la North London College, avusese puţini elevi particulari. Succesul a fost imediat, căci nu numai că elevii ei au părăsit celelalte şcoli, care erau în urmă cu pregătirea muzicală, dar acea aureolă mai sus amintită mergea de minune cu noul ei rol de profesoară. Alte şcoli i-au solicitat în curînd serviciile şi s-a apelat mereu la ea, pînă cînd a cerut stăruitor să se retragă pe motiv că vîrsta îi făcea apariţia în public ridicolă. Pe atunci toate necazurile vechi privind banii trecuseră şi fuseseră de mult uitate, de vreme ce situaţia mea financiară îmi permitea să-i asigur o existenţă tihnită.

Şi acum, ce s-a întîmplat cu mine, debutantul *Corno di Bassetto ?*

Ei bine, cînd mama a vîndut mobila din str. Hatch, nu i-a trecut prin minte să vîndă şi pianul, cu toate că nu ştiam să cînt nici eu, nici tata. Nu ne-am gîndit atunci, şi nici ea nu s-a gîndit că nu se va mai întoarce acolo vreodată şi că nu va mai

Scanned with OKEN Scanner

da ochi cu el, cu excepţia cîtorva zile, cînd tata, pentru prima oară în viaţa lui, şi-a luat o mică vacanţă şi a venit să ne vadă la Londra. Arareori ai putea înfrunta revoluţiile familiale, dacă la început ele n-ar lua înfăţişarea unor schimbări vremelnice. În consecinţă, trăind în copilăria mea într-o casă plină de muzică, dintr-o dată m-am trezit într-o casă unde nu se mai făcea de loc muzică ; şi nu se mai putea face decît dacă m-aş fi apucat eu să cînt. Am menţionat în altă parte cum, cumpărînd unul din manualele Weale, care avea o diagramă a claviaturii şi o explicaţie a notaţiei muzicale, m-am apucat să învăţ singur pianul, dar nu cu obişnuitele exerciţii pentru cinci degete ale lui Czerny, ci cu uvertura la *Don Juan,* gîndindu-mă, pe drept cuvînt, că mai bine era să încep cu ceva ce ştiam îndeajuns, pentru ca să-mi dau seama dacă degetele mele erau sau nu pe notele cele bune. În casa noastră se găseau o mulţime de partituri de opere şi oratorii, şi, cu toate că nu am căpătat niciodată abilitatea tehnică a unui pianist, şi nu pot nici pînă azi să cînt o gamă fără să greşesc, am dobîndit ceea ce doream : capacitatea de a lua o partitură de muzică vocală şi a-i învăţa conţinutul, ca şi cum l-aş fi auzit repetat de mama şi colegii ei. Puteam să mă descurc cu reducţii de muzică orchestrală mai bine decît cu muzica de pian propriu-zisă. Cel puţin puteam cînta acele acompaniamente tînguitoare, vechi, la modă pe atunci, ştiind cum *trebuie* executate ca să fie mai plăcute cîntăreţilor, mai bine decît mulţi pianişti competenţi. Am cumpărat mai multe partituri, printre acestea şi una a operei *Lohengrin,* cu ajutorul căreia am făcut descoperirea, aş spune revoluţionară, a lui Wagner. Am cumpărat şi reducţii ale simfoniilor lui Beethoven şi am descoperit tărîmuri muzicale care se află în afara operelor şi oratoriilor. Mai tîrziu am fost silit să învăţ să interpretez simfoniile clasice şi uverturile în tempoul exact, ciocănind basul în duete pentru pian, împreună cu sora mea, la Londra. Cîntam *Invenţiunile* lui Bach şi *Arta fugii.* Studiam manuale academice şi făceam, la acea vreme, exerciţii de armonie şi contrapunct sub supravegherea unui prieten organist, numit Crament, evitînd cvintele şi octavele paralele, fără să am cea mai mică idee cum va suna totul pînă la urmă. Am citit tratate pseudoştiinţifice despre originile acordurilor, pe care candidaţii pentru doctorat în muzică la Universitate trebuia să le rumege, şi am aflat că vederile pline de bun simţ ale lui Stainer te-ar fi trîntit la Oxford, iar pedanteriile lui

Scanned with OKEN Scanner

Ouseley, la Cambridge. Am citit *Basul cifrat succint* al lui Mozart, un petec de hîrtie cu unele puncte folositoare, pe care le scrisese pentru elevul său Süssmayr. Edward Elgar mi-a spus, mulţi ani mai tîrziu, că acesta era singurul document existent, de cea mai mică utilitate, pentru studenţii de la compoziţie. Nu a fost, o spun cu durere, de nici un folos pentru mine, dar eu nu eram nici măcar un tînăr compozitor. Pînă în cele din urmă, am ajuns să ştiu mult mai mult despre muzică decît oricare dintre marii compozitori, realizare uşoară pentru un critic, oricît de mărginit la minte ar fi. De cîtva timp devenisem, probabil, cam pedant, căci îmi aduc aminte că am fost surprins uitîndu-mă la vechea partitură vocală a lui Lee pentru *Don Juan* : am descoperit că scosese toate repetările din forma de sonată, pe care Mozart le consemnase. Abia acum văd că Lee, prin această intervenţie, depăşise cu un secol timpul său ; şi sper că, într-o zi, voi auzi un spectacol cu *Idomeneo* al lui Mozart, în care nimic să nu fie cîntat de două ori.

Cînd mi-aduc aminte de toate bufniturile, fluierăturile, urletele, ciorovăielile cu vecinii nervoşi în timpul acestui proces de educare, mă simt ros de remuşcări inutile. Dar ce altceva puteam face ? Azi există aparatul de radio, care îmi permite să ascult, de pretutindeni din Europa, într-o săptămînă, mai multă muzică bună decît aş fi putut auzi atunci în cel puţin zece ani. Cînd, după cei cinci ani de sclavie la birou, am regăsit-o pe mama la Londra — am locuit cu ea timp de 20 de ani, pînă la căsătoria mea — o înnebuneam aproape cu selecţiunile mele favorite din *Inelul* lui Wagner, care, pentru ea, era în întregime „recitativ“ şi totodată îngrozitor de disonant. Nu s-a plîns niciodată atunci, dar, după ce ne-am despărţit, a mărturisit cu sinceritate că adesea se ducea să plîngă în altă parte. O crimă săvîrşită de mine nu cred că mi-ar fi tulburat conştiinţa mai mult decît acum cînd mă gîndesc la acest lucru. Dacă ar fi să-mi trăiesc încă o dată viaţa, mi-aş închina-o pentru instalarea de căşti şi microfoane, sau ceva asemănător, pentru ca zgomotele făcute de amatorii de muzică maniaci să fie auzite numai de către ei. În Germania încalci legea atunci cînd cînţi la pian cu geamul deschis. Dar ce faci cu cei din casă ? Faptul de a cînta la un instrument muzical într-o încăpere care nu este perfect izolată fonic ar trebui să fie considerat drept crimă. Aceleaşi reguli trebuie aplicate şi megafoanelor, iar pedeapsa : confiscarea.

Scanned with OKEN Scanner

Cititorii cărora le plac autobiografiile ar fi bine să ia acum prefaţa de la cartea mea *Lipsa de maturitate* şi să o pună faţă-n faţă cu această schiţă pentru a întregi imaginea.

Aici vreau doar să înfăţişez propunerile pe care le-am făcut lui Tay Pay şi plăsmuirea acelui *Bassetto*. De la mărturia cea mai timpurie a preocupărilor mele pentru muzică, pe vremea cînd, de mic copil, bisam cîntecul mamei din primul act din *Les Huguenots* (notaţi că împărtăşeam dragostea lui Herbert Spencer pentru Meyerbeer), muzica a constituit ceva indisolubil legat de viaţa mea. Harley Granville-Barker nu era prea departe de realitate cînd, la o repetiţie a uneia dintre piesele mele, a strigat : „Doamnelor şi domnilor, vă rog să nu uitaţi că aceasta este o operă italiană".

Retipăresc materialul lui *Bassetto*, plin de sfială, după lungi ezitări, cu rezerve învinse numai de soţia mea, care s-a distrat citindu-l, cazină pe care n-aş fi fost în stare să o îndeplinesc singur. Ştiu că, pe atunci, a făcut mult haz şi că numeroşi oameni au gusturi curioase pentru relicve (le am chiar şi eu), pentru cronici vechi ale unor muzicieni şi actori care nu mai sînt în viaţă. Totuşi, trebuie să-i previn să nu se aştepte să găsească aici articolele criticului desăvîrşit, care a scris volumele intitulate *Muzica la Londra, 1890—1894* şi *Teatrele noastre în al noulea deceniu*. Ştiam tot ceea ce era necesar despre muzică, dar în materie de critică eram numai un debutant. Este destul de uşor, chiar de la început, să deosebeşti ce-i plăcut şi ce nu, potrivit şi nepotrivit într-un spectacol, dar cînd trebuie să te ocupi de mari artişti, numai o observaţie analitică ascuţită şi o comparare a acestora cu alţi artişti, care, oricît de agreabili ar fi, nu sînt neapărat mari, îngăduie criticului să distingă ceea ce fiecare e în stare să facă şi ceea ce numai puţini pot face şi să ajungă să-şi formuleze aprecierile în mod corespunzător. Toţi oamenii de artă ştiu ce înseamnă să fii lăudat cu entuziasm pentru lucruri simple, încît le este aproape ruşine de aceasta, şi sînt obişnuiţi să nu primească nici un cuvînt de încurajare pentru realizările lor majore.

N-aş putea tăgădui că *Bassetto* era din cînd în cînd vulgar, dar aceasta nu are importanţă atîta timp cît te face să rîzi. Vulgaritatea constituie o parte necesară a echipamentului complet al unui autor, iar clovnul este adesea numărul cel mai bun al circului. „The Star", pe atunci un ziar de mîna a doua, nu satisfăcea un public pretenţios. Se adresa cluburilor bicicliştilor

Scanned with OKEN Scanner

şi politehnicienilor, şi nu „Societăţii regale de literatură“ sau „Asociaţiei muzicale“. De aceea, am căutat să vulgarizez anume critica muzicală, pe atunci foarte scorţoasă şi academică, într-atît, încît era adesea lipsită de sens, ilizibilă. Directorii de ziare, fiind de cele mai multe ori complet ignoranţi în materie de muzică, erau dispuşi să accepte orice din partea criticilor muzicali, fără pretenţia de a înţelege. Dacă, uneori, duceam pînă la limitele obscenităţii reacţia mea împotriva balivernelor pompoase şi a clicilor vindicative, pe care în neştiinţa lor le tolerau, gîndiţi-vă la mine ca la cel care conducea una dintre coloanele deschizătoare de drumuri a ceea ce se numea pe atunci „Noua ziaristică“ şi vă veţi mira totuşi de politeţea mea.

Aţi putea fi, de asemenea, surprinşi, aflînd că acea muzică în spiritul căreia fusesem educat, a şcolii prewagneriene, a melodiei formale aparent destinată să culeagă bisurile la modă pe atunci, era considerată de către mine, cu o uşurinţă dispreţuitoare, drept ceva bun de aruncat la gunoi, cît mai repede posibil. Explicaţia este că aceste lucrări stăteau în calea lui Wagner, care pe atunci, omul de viitor, la Londra era ponegrit în modul cel mai violent. Numai lucrările sale timpurii erau cunoscute şi îngăduite. Doar şase măsuri din *Tristan* sau din *Meistersinger* erau de ajuns ca să-i facă pe muzicienii profesionişti să-şi vîre degetele în urechi. *Cavalcada Valkiriilor* a fost executată la „Promenade Concerts“ şi întotdeauna bisată, dar numai ca o curiozitate extravagantă.

„The Daily Telegraph“ îl ponegrea continuu pe Wagner, considerîndu-l un şarlatan în halat de mătase, care alerga cu limba scoasă după notorietate, nefiind în stare să scrie măcar o măsură melodioasă, şi care făcea o gălăgie infernală cu orchestra. În pantomime, clovnul scotea un trombon, cînta puţin din marşul pelerinilor din *Tannhäuser*, cît putea mai bine, şi apoi spunea : „Muzica viitorului !“ Războaiele religioase nu au fost mai crîncene decît disputa dintre wagnerieni şi antiwagnerieni. Evident, eram un înflăcărat susţinător al lui Wagner şi aveam avantajul să cunosc muzica prin care s-a format Wagner, în timp ce mulţi dintre cei mai fanatici wagnerieni (Ashton Ellis, traducătorul lucrărilor în proză ale Maestrului, era un strălucit exemplu) nu ştiau altă muzică decît pe aceea a lui Wagner şi credeau că muzica lui Donizetti şi Meyerbeer nu avea nici o calitate dramatică. „Cîteva arpegii“, aceasta era părerea lui Ellis despre *Les Huguenots*.

Scanned with OKEN Scanner

În zilele noastre, reacţia este exact contrarie. Tineretul monden de astăzi nu are nevoie de Wagner Liberatorul. Armoniile sale, care cîndva păreau cacofonii monstruoase, pot fi găsite în mod obişnuit la teatrele de varietăţi. Tineri critici cutezători discreditează măreţia sa, ca fiind de prost gust. Cînd se dă la radio uvertura la *Tannhäuser,* mă grăbesc să închid aparatul, deşi pot întotdeauna să ascult cu plăcere uvertura lui Rossini la *Wilhelm Tell,* banalizată într-un hal fără de hal în timpul lui *Bassetto.* Marşul funebru din *Crepusculul zeilor* cu greu îmi ţine atenţia trează, cu toate că marşul lui Haendel din *Saul* este de o măreţie unică. Deşi îi criticam aspru pe toţi zănatecii care spuneau că muzica lui Wagner ar fi lipsită de formă, nu i-aş lua astăzi în nume de rău lui Wagner dacă, asemenea lui Bach şi Mozart, ar fi combinat expresia dramatică cea mai pregnantă cu cele mai elaborate ornamente decorative. Era necesar să înlăture, în mod obligatoriu, superstiţia, să elibereze melodia dramatică de tirania arabescurilor şi să dea orchestrei o lucrare simfonică, în loc de „rosalii şi rum-tumuri". Dar acum, cînd toate aceste superstiţii muzicale au ajuns la gunoi, iar anarhia, armonia şi contrapunctul postwagnerian sînt atît de complete, încît, din punct de vedere tehnic, este mai uşor să compui un alt *Parsifal* decît o altă *Missă în si minor* a lui Bach sau un *Don Juan,* nu mai sînt un anarhist combatant în muzică, fără a mai menţiona că am învăţat că prima obligaţie a unei revoluţii încununate de succes este să împuşte pe toţi cei care au făcut-o. Aceasta înseamnă că nu mai sînt *Corno di Bassetto.* El a fost pre şi pro-Wagner, neobişnuit cu Brahms, şi nu şi-a dat seama că un tînăr compozitor numit Elgar îşi rîdea în sinea sa de spiritele lui răutăcioase şi ireverenţioase. Cît despre Cyril Scott, Bax, Ireland, Goossens, Bliss, Walton, Schönberg, Hindemith sau chiar R. Strauss şi Sibelius, limbajul lor ar fi fost cu totul în afara concepţiilor muzicale ale lui *Bassetto,* deşi azi par destul de fireşti. De aceea, mă îndoiesc serios dacă sărmanul şi bătrînul *Bassetto* mai merită să fie citit astăzi. Nimeni însă nu vă sileşte să-l citiţi. După ce aţi citit prefaţa, puteţi închide cartea şi să o oferiţi celui mai înverşunat duşman al dv., în dar, de ziua sa.

MID-ATLANTIC,
duminică, 2 iunie 1935

Scanned with OKEN Scanner

fusese nehrănit, se îngrozea la gîndul că vreunul din copii putea fi flămînd, încît stăruia mereu ca peste tot să se găsească la îndemînă cantităţi nelimitate de pîine cu unt. Cînd făceam năzbîtii, una din slujnice îmi dădea în cap, pînă cînd, într-o bună zi, luîndu-mi inima în dinţi, m-am răzvrătit şi, văzînd că am băgat-o în sperieţi, de-atunci n-a mai fost chip cu mine. Uram slujnicele şi o iubeam pe mama, căci într-una din acele rare şi încîntătoare ocazii cînd îmi ungea pîinea cu unt, punea un strat gros, în loc să şteargă numai cuţitul de pîine. Faptul că mă neglija aproape cu desăvîrşire şi nu aveam cu ea ciocniri neplăcute, care să mă dezamăgească, mă făcea să o divinizez pînă în cel mai înalt grad al închipuirii mele. Era un privilegiu să mă ia cu ea la plimbare, la o vizită sau într-o excursie.

Plimbarea mea obişnuită, în epoca în care eram prea mic pentru a mă lăsa să ies singur, consta în a fi scos de una dintre slujnice, ce se presupunea că mă duce la aer pe malurile canalului sau prin scuarurile elegante, unde atmosfera se considera a fi salubră şi cartierul boieresc. De fapt, mă ducea prin mahalale sărace, unde mergea să-şi vadă prietenii, care locuiau acolo, în case mizere. Iar cînd întîlnea un prieten generos, care stăruia să o trateze, mă ducea la o cîrciumă, unde eram servit, spre bucuria mea, cu limonadă şi turtă dulce. La drept vorbind, nu-mi plăceau aceste trataţii, căci peroraţiile tatei despre ponoasele băuturii mă făceau să cred că o cîrciumă era un loc afurisit, unde n-aveam ce căuta. Astfel au fost puse bazele urii, pe care am nutrit-o întotdeauna împotriva mizeriei, închinînd întreaga mea viaţă publică în a extermina sărăcia.

Aş vrea să menţionez că, dacă părinţii mei ar fi fost prea săraci ca să-şi poată permite să aibă slugi, aş fi fost mult mai bine crescut.

Cît despre începuturile educaţiei mele, îmi amintesc de educatoarea noastră, dra. Hill, o persoană lipsită de mijloace, care mi se părea mult mai bătrînă decît era într-adevăr. Mă ameţea cu încercările ei de a mă învăţa să citesc, căci nu-mi aduc aminte să fi fost vreo perioadă în care o pagină tipărită să n-o fi înţeles, încît îmi vine să cred că am ştiut carte de la naştere. Se străduia să ne insufle, mie şi celor două surori ale mele, gustul pentru poezie, punîndu-ne să recităm versuri ca : „Stai, tu calci pe pulberea unui imperiu", şi nu reuşea, biata de ea, decît să ne stîrnească hazul. Mă pedepsea, lovindu-mă

Scanned with OKEN Scanner

uşor cu degetele, ceea ce nu ar fi stînjenit nici o muscă, şi, în asemenea împrejurări, căuta cu tot dinadinsul să mă convingă că ar trebui să plîng şi să mă simt ruşinat. Ne învăţase cele zece porunci şi ne obişnuise să ne bucurăm cînd, după plecarea ei, puteam fugi la bucătărie strigînd „azi nici o faptă rea" şi să ne întoarcem ruşinaţi atunci cînd acele precepte nu erau respectate. M-a învăţat să adun, să scad, să înmulţesc, dar n-a putut să mă înveţe împărţirea, pentru că tot timpul spunea doi în patru, trei în şase, şi aşa mai departe, fără să explice vreodată ce înseamnă în acest caz cuvîntul „în". Explicaţia am primit-o în prima zi de şcoală ; şi declar solemn că este singurul lucru pe care l-am învăţat la şcoală. Totuşi, nu trebuie să mă plîng, căci zăgăzuirea mea în acea închisoare blestemată pentru copii şi-a atins scopul principal, scutind-o pe mama, acasă, de prezenţa mea stînjenitoare, cel puţin pentru jumătate de zi.

Singurele cunoştinţe pe care le-am mai căpătat au fost de la unchiul meu, preotul William George, al cărui nume de familie era Carroll. Acesta, căsătorit cu una din numeroasele mele mătuşi după mamă (tata avusese şi el nu mai ştiu cîţi fraţi şi surori), avea doi băieţi ai lui, cărora trebuia să le facă educaţia. Un timp m-a luat şi pe mine cu ei, în acest scop, dimineţile de vreme, şi astfel, cînd am pus capăt lecţiilor cu el, fiind trimis la şcoală, ştiam mai multă gramatică latină decît oricare alt băiat din primul an de latină. Mai tîrziu, în acest lăcaş, am uitat majoritatea cunoştinţelor mele şi, după cum am mai spus, nu am învăţat nimic, căci ce pretenţie puteai avea cînd aproape că nu se preda altceva decît latina şi greaca ; şi astea ca vai de lume, pentru că erai întrebat, o dată pe zi, într-o clasă supraaglomerată, cum se zice pe latineşte bărbat sau cal sau mai ştiu eu ce. Eram mult prea ocupat să învăţ singur în afara şcolii, citind orice-mi cădea în mînă. Îmi plăcea să mă caţăr pe dealul Killiney, de unde scrutam privelişti neţărmurite pe care natura mi le zugrăvea. În acelaşi timp, îmi spuneam singur tot felul de poveşti, bătîndu-mi capul ca să înţeleg lecţiile de vocabular, căci pedepsele primite erau tot atît de inutile ca şi învăţămîntul. La sfîrşitul pregătirii nu ştiam nimic din ceea ce şcoala pretinde să se înveţe, dar totuşi eram un băiat cu o educaţie aleasă. Puteam să cînt şi să fluier, de la un capăt la altul, lucrări de Haendel, Haydn, Mozart, Beethoven, Rossini, Bellini, Donizetti şi Verdi. Eram tobă de

Scanned with OKEN Scanner

literatură engleză, de la Shakespeare şi Bunyan la Byron şi Dickens, şi atît de sensibil la frumuseţile naturii, încît, o dată, într-o excursie, privind peisajul de la Dalkey, îmi amintesc şi acum că momentul în care mama mi-a spus că vom locui acolo a fost cel mai fericit din viaţa mea.

Şi toate acestea le datoram impulsului meteoric al lui Lee, care, prin muzică, metodă şi pasiune, exercitase o atracţie magnetică asupra micii gospodării Shaw, o gospodărie unde o femeie, profund dezgustată şi deziluzionată, suferea din cauza unui bărbat ce o decepţionase şi a trei copii fără nimic în ei, prea mari pentru a mai putea fi alintaţi ca animalele şi păsările de care era atît de îndrăgostită — fără să mai vorbim de umilitoarea insuficienţă a veniturilor tatei. N-am avut niciodată vreo afecţiune pentru Lee, căci era din cale afară de diferit de noi, întrucîtva un fenomen, prea complet ca să mai poată isca vreun simţămînt primar în noi. Cînd l-am cunoscut, s-a jucat cu mine pentru prima şi ultima dată, deoarece, pentru el, să se joace însemna să-mi împodobească faţa cu mustăţi şi favoriţi cu un dop ars, cu toată împotrivirea mea înverşunată. Întîlnirea noastră a fost lipsită de succes, iar atitudinea defensivă în care m-a lăsat a durat, fără cea mai mică urmă de amărăciune, pînă cînd, forţele sale slăbind, iar ale mele orescînd, am ajuns să fim pe poziţii mai mult decît egale. Nu citea niciodată vreo altă carte decît *Tyndall despre sunet*, pe care o ţinea de ani de zile în odaia sa de dormit. Se plîngea că o ediţie din Shakespeare, împrumutată de la mine, era incompletă, pentru că nu conţinea *The School for Scandal* [1], pe care, dintr-un motiv sau altul, dorea să o citească ; iar cînd i-am vorbit despre Carlyle, credea că mă refer la viceregele care purta acelaşi nume şi care asistase la concertele lui de la „Antient Concert Rooms". Cu toate că îl înlocuise pe tata, devenind factorul dominant al gospodăriei, şi acaparase întreaga activitate şi interesul mamei, era atît de absorbit de chestiunile lui muzicale, încît nu existau fricţiuni, şi nu ştiu dacă cei doi bărbaţi au stat vreodată mai îndelung de vorbă ; în orice caz, n-au fost niciodată neînţelegeri între ei. La început, ideile sale ne mirau. Spunea că oamenii trebuie să doarmă cu geamurile des-

[1] *Şcoala calomniei*, comedie de R. B. Sheridan, dramaturg englez, născut la Dublin, 1751—1816 (n. tr.).

chise. Cutezanţa asta m-a atras, şi de atunci am făcut totdeauna acest lucru. Mînca pîine neagră în loc de pîine albă — surprinzătoare extravaganţă. Nu avea nici o încredere în doctori, iar cînd mama a fost o dată bolnavă serios, şi-a luat întreaga răspundere, fără nici o şovăire ; şi cînd, după vreo săptămînă, i-a îngăduit tatei, care era înspăimîntat, să cheme un doctor de vază din Dublin, acesta a spus, pur şi simplu : „munca mea a şi fost îndeplinită", şi şi-a luat pălăria. Cît despre farmacist, cu plantele lui medicinale, nu avea ce căuta în preajma lui Lee, iar pe mine niciodată nu m-a văzut un doctor, decît doar cînd am avut vărsat de vînt, în timpul epidemiei din 1881. Pictura şi oricare altă artă în afara artei lui nu-l interesau. Chiar în muzică era preocupat numai de cea vocală. N-am ştiut că există simfonii şi cvartete, pînă cînd am început, la 16 ani, să fac singur investigaţii în domeniul muzicii. Sonatele şi uverturile clasice ale lui Beethoven erau tot ce ştiam despre ceea ce Wagner numea muzică absolută. Aş putea chiar spune că nici unul dintre noi nu ar fi aflat despre existenţa lui Bach, dacă mama nu cînta *Inima mea veşnic credincioasă*, al cărui *obligato* mă făcea să rîd în mod nerespectuos, amintindu-mi un banjo.

Lee era asemenea tuturor artiştilor care consideră utile numai cunoştinţele necesare activităţii lor. Avea lacune în cultura lui şi de aceea a trebuit să învăţ multe lucruri singur. Din fericire, elevii bogaţi îi dăruiau uneori cărţi cu ilustraţii scumpe. El nici măcar nu le-a deschis vreodată, eu însă da. Era atît de străin de literatură, încît, atunci cînd a publicat o carte intitulată *Vocea*, a trebuit să fie scrisă de un pungaş de doctor, pe care l-a găzduit în acest scop, aşa după cum, în anii de mai tîrziu, notele şi articolele sale apărute în presă i le-am scris eu. Nu a vizitat niciodată Galeria naţională din Dublin, una din cele mai minunate colecţii de mari proporţii din Europa, cu acea vastă serie de statui din antichitatea greacă. Cutreierînd prin aceste galerii, am ajuns să recunosc lucrările marilor maeştri de la prima vedere. Am învăţat istoria Franţei din romanele lui Dumas *père* şi istoria Angliei, din Shakespeare şi Walter Scott. Băieţii buni învăţau, în timpul ăsta, lecţiile din cărţile de şcoală şi primeau note la examene ; şi pînă la urmă au rămas ca nişte barbari cucernici, în vreme ce eu căpătam o pregătire care mi-a oferit posibilitatea nu numai să mă dau drept *Corno di Bassetto*, atunci cînd s-a ivit ocazia, dar să adaug di-

Scanned with OKEN Scanner

feritelor coarde de la arcul meu ca foiletonist şi pe cea de critic plastic.

Nimănui nu i-a trecut vreodată prin minte să mă înveţe ceva. La 15 ani, cînd familia mea s-a împrăştiat, nu puteam nici să cînt la vreun instrument, nici să citesc măcar o notă. Oricum aţi privi lucrurile, că am fost condamnat să devin critic ori salvat de a ajunge muzician interpret, fapt este că atunci cînd muzica a părăsit casa noastră, m-am văzut silit să învăţ singur cum să cînt la pian după note, dintr-o carte cu o diagramă a claviaturii, atît de mult tînjeam după muzică. Dar nu am făcut asta pentru că aş fi vrut să devin profesionist.

Ambiţia mea era să ajung un mare pictor, asemenea lui Michelangelo (unul dintre eroii mei). Dar strădania de a mă instrui în arta sa la Şcoala de desen, prezidată de „Secţia de ştiinţă şi artă" din South Kensington, m-a împiedicat să învăţ altceva decît cum se cîştigă de către profesor cinci şilingi, taxa de examen (plata la sfîrşit), mîzgălind de la un capăt la altul nişte foi de hîrtie, cu formule de geometrie practică, ceea ce numeau ei desen liber.

Cu o pregătire competentă, poate aş fi ajuns, cu chiu, cu vai, pictor şi grafician. Însă Şcoala de desen m-a convins că eram un eşec total în acest domeniu, fără vreun alt temei mai bun decît că mi-am dat seama că nu pot desena ca Michelangelo, nici picta ca Tizian, de la prima tuşă de penel, fără să mă dumiresc de ce. Dar învăţămîntul în artă, ca şi oricare altul, era şi este încă atît de puţin înţeles de profesorii noştri (de cele mai multe ori ei înşişi nişte rataţi), încît numai geniile pot reuşi. Chiar şi aceştia, adesea, sînt stricaţi din cauza contactelor lor academice.

Ca o alternativă a dorinţei mele de a ajunge un Michelangelo, visam, uneori, să devin un Badiali. (Reţineţi faptul că în ceea ce priveşte literatura nu aveam nici o năzuinţă, nu mai mult decît raţa care visează la înot.) La ce a condus acest nou vis avea să fie explicat cînd Matthias Alexander, ca şi Lee, în căutarea unei metode de cînt, a inventat tehnica sa de autocontrol.

Întreaga mea copilărie am cîntat ca o privighetoare. Dar cînd mi-am schimbat vocea, am căzut în acea greşeală, pe care nu mi-a ascuns-o Alexander, de a fi încercat să ating scopul înainte să fi studiat mijloacele. În tentativele mele de a repro-

Scanned with OKEN Scanner

duce freneziile Contelui de Luna, accentele sardonice ale lui Mefisto din *Faust* de Gounod, farmecul nobil al lui Don Juan şi ameninţarea supranaturală a Comandorului, fără a mai menţiona rolurile feminine şi ale tenorilor (căci toate, fie cele de sus sau cele de jos, trebuia cîntate, ţipate, fluierate ori mormăite într-un fel), nu mă gîndeam decît la personajele dramatice şi, abordîndu-le, mi-am pregătit fălcile şi epiglota, ca şi cum aş fi avut de spart nuci cu ele. Aş fi putut să-mi ruinez vocea dacă nu imitam cîntăreţi buni, în locul celor proşti ; dar chiar aşa, rezultatele au fost dezastruoase. Cînd m-am dus la mama, la Londra, şi a văzut că am învăţat singur să cînt la pian acompaniamente şi să mă distrez cu opere şi oratorii, aşa după cum alţi tineri fumează sau citesc romane, m-a prevenit că îmi voi pierde vocea dacă merg mai departe în felul acesta. Atunci am insistat să mi se arate cum trebuie să cînt. Rezultatul practic a fost că, urmînd directivele mamei, mi-am lăsat maxilarul complet liber, iar limba plată, în loc să o arcuiesc în mod convulsiv în sus. Cînd lucram cu diafragma ca să inspir în loc să „suflu", cînd încercam să arcuiesc faringele şi vălul palatului şi mi se părea că mişc urechile, am descoperit atunci, pentru prima dată în viaţa mea, că nu am putut produce un sunet care să se audă. S-ar fi zis că nu aveam voce de loc. Credeam însă în metoda lui Lee şi ştiam că a mea era greşită. Am stăruit să fiu învăţat cum să-mi folosesc vocea, ca şi cum aş fi avut-o. Pînă în cele din urmă, muşchii faringelui, involuntari şi pasivi, au devenit activi şi voluntari, şi m-am trezit cu o voce obişnuită de bariton, fără o întindere excepţională, pe care de atunci am folosit-o întotdeauna pentru satisfacţia mea personală şi am exercitat-o fără a-mi dăuna.

Aici trebuie să fac o digresiune, pentru o clipă, şi să dau un sfat. Mulţi ani după ce am învăţat să cînt fără ca să-mi stric vocea şi să-mi ruinez sănătatea, un cîntăreţ recitator (Matthias Alexander, mai înainte amintit) s-a văzut incapabil să mai cînte din cauza unei afecţiuni la gît. Avînd intuiţie ştiinţifică şi aplicaţie, şi-a propus să descopere singur de ce erau zadarnice toate eforturile sale de a obţine rezultate bune. În cele din urmă a descoperit taina, stabilind nu numai începuturile unei ştiinţe mai cuprinzătoare a acelor mişcări involuntare pe care le numim reflexe, dar şi o tehnică a corectării şi a unui autocontrol, ce reprezintă o completare substanţială adusă resurselor noastre insuficiente în educaţia personală [. . .].

Scanned with OKEN Scanner

Dar să mă reîntorc la povestea mea. Sfîrşitul lui Lee a fost mult mai tragic decît aş fi crezut. Nu ştiu cînd a început să se prăpădească. Era un muritor sobru şi moderat sub toate raporturile şi pînă la călătoria lui în Italia nu a fost niciodată bolnav ; acolo a căpătat malarie. S-a luptat cu boala, însănătoşindu-se fără doctor, şi s-a întors aparent bine. Dar de cîte ori lucra prea mult, îi revenea şi îl dobora pentru o zi sau două. În cele din urmă, ambiţia sa l-a dat gata. Dublinul părea, în acele zile, un loc fără speranţe pentru un artist, căci nici un succes aici nu avea valoarea unui succes la Londra. Culmea atinsă de un dirijor din provincie era să prezideze un festival muzical local, după modelul Festivalurilor celor trei coruri [1] sau al Festivalurilor Haendel. Lee a declarat că va organiza şi dirija un Festival la Dublin, cu propriul său cor şi cu cîntăreţii cei mai de vază de la Opera italiană din Londra, ceea ce a şi realizat cu prilejul unei expoziţii. Mama, bineînţeles, a condus corul. La o repetiţie, o mezzo-soprană, Madame de Meric Lablache, a făcut obiecţii şi a refuzat să cînte. Lee a ridicat din umeri şi i-a cerut mamei să-i ia locul. Mama s-a executat în aşa fel, încît Madame Lablache a avut grijă să nu-i mai ofere o asemenea ocazie.

La festivaluri, Lee a atins apogeul succesului în Dublin. Acum nu mai rămînea altceva decît Londra. Era convins că Londra însemna din nou debutul, un debut foarte modest, ajungînd poate la o oarecare situaţie după vreo 15 ani. Lee a spus că va închiria o casă în Park Lane, pe atunci cel mai elegant şi mai scump cartier din partea de vest a Londrei, hărăzit nobililor şi milionarilor — exorbitant de scump pentru nivelul finanţelor irlandeze — şi că va cere elevilor să-i plătească o guinee lecţia.

Şi, într-adevăr, a făcut-o cu un succes care a ţinut în mod cu totul strălucit mai multe stagiuni, dar mai apoi l-a distrus. Pe cînd la Dublin reuşise doar prin superioritatea metodei, a talentului şi caracterului său, învăţînd elevii mai mulţi ani, în mod cinstit, să cînte frumos şi după regulile clasice, doamnelor de la Londra, care l-au primit cu atîta efuziune, nu le trebuia

---

[1] Manifestări muzicale începute în 1715, date în scop de binefacere, ce aveau loc, alternativ, sub auspiciile catedralelor din Gloucester, Hereford şi Worcester (n. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

nimic din frumuseţea şi clasicismul lui, ele nevoind altceva decît doar o promisiune că le va face să cînte „ca Patti", în 12 lecţii. Avea de ales între aceasta şi foame.

S-a supus prin forţa lucrurilor, dar nu mai era acelaşi, omul căruia toate împrejurările îi păreau favorabile şi care domnea în lumea muzicală făurită de el. A fost necesar chiar să-şi schimbe numele şi înfăţişarea. G. J. Lee, cu favoriţi negri, cu faţa smeadă şi bărbia hotărîtă, s-a transformat în Vandaleur Lee, fără favoriţi, dar cu o mustaţă în furculiţă, pomădată, şi cu atitudine slugarnică. Şi, dintr-o dată, a devenit, în mod evident, un om în vîrstă, iar pentru cei care îl cunoşteau de la Dublin, un şarlatan. A realizat spectacole cu *Ruy Blas* de Marchetti, sora mea deţinînd rolul reginei Spaniei, şi mai tîrziu cu *Patience* a lui Sullivan şi fragmente din *Faust* şi *Trubadurul*. Dar societatea muzicală londoneză, pînă în cele din urmă, s-a plictisit de cel care putea să fabrice cîntăreţe „ca Patti" pentru 12 guinee, iar guineele au încetat să mai apară. Totuşi, cum pe vremea aceea nu existau baruri de noapte, era posibil să închiriezi o casă în Park Lane, pentru o noapte, la grupuri de petrecăreţi. Lee încă mai rezista, fără elevi, cînd mi-a cerut să-i dau o notă în ziar prin care anunţa că vindecă bolile de gît. Pe cînd locuia încă în Park Lane, într-o bună zi a căzut mort, în timp ce se dezbrăca, murind cum a trăit, fără nici un doctor. Autopsia a dezvăluit că avusese de mult timp o afecţiune la creier. M-am bucurat cînd am aflat că decăderea sa era de natură patologică şi ecologică şi că Lee cel eficient şi onest fusese totuşi sincer. Dar m-a interesat lecţia în ceea ce priveşte valoarea succeselor la modă ale Londrei. Şi azi încă, onestitatea şi fecunditatea autentică în artă le caut la amatori şi provinciali.

Dar ce se întîmplase între timp cu acel *ménage à trois* ? Şi cum am ajuns să acompaniez în Park Lane şi să văd acea parte a societăţii elegante, ahtiată după artă, căutînd refugiu în muzică din rutina politică şi sport, lucru care preocupa pe majoritatea filistinilor ?

Cînd Lee a izbutit să intre într-o casă de ţară din Shropshire, unde fusese invitat să dirijeze anumite reprezentaţii particulare, a vîndut vila din Dalkey, lichidînd şi cu casa din str. Hatch. Aceasta ne-a pus în situaţia să ne mutăm într-o locuinţă a cărei întreţinere depăşea mijloacele noastre pecuniare, atunci mai mult ca oricînd, deoarece afacerile muribunde ale

Scanned with OKEN Scanner

tatei erau în mod considerabil mai moarte decît fuseseră la naşterea mea. Sora mea mai mică murea de tuberculoză, de care se molipsise într-o vreme cînd nici tuberculoza, nici pneumonia nu erau considerate contagioase. Tot ceea ce se putea face era să se recomande o schimbare de climă. Sora mea mai mare avea o voce frumoasă. În ultimele aventuri ale lui Lee de la Dublin, privind organizarea spectacolelor de operă cu amatori, a apărut ca Amina în *Somnambula* lui Bellini, iar cînd tenorul şi-a pierdut capul şi locul, Lucy, cu multă bunăvoinţă, a cîntat în cea mai mare parte şi rolul lui, ca şi pe al ei. Din nefericire, era atît de înzestrată din punct de vedere muzical, încît pentru ea nu reprezenta nici un efort să cînte din gură sau la un instrument tot ceea ce ar fi auzit o dată sau să citească la prima vedere orice fel de muzică. Pur şi simplu, nu putea să asocieze ideea de muncă adevărată cu muzica, şi, cum nu primise niciodată o educaţie sistematică, uşurinţa pe care o avea a împiedicat-o să devină o artistă serioasă, cu toate că putea să cînte muzică grea fără să dăuneze vocii ; căpătase experienţă, cîntînd foarte mult în public.

Nici mama, şi nici unul dintre noi nu am ştiut cîte îi mai sînt necesare unei cîntăreţe de operă în afară de voce şi muzicalitate înnăscută. Ni se părea că după o repetiţie sau două ar fi fost în stare să-şi poarte paşii pe scenă, să mişte braţele în fel şi chip, pe atunci la modă în operă, şi să cînte nu numai rolul ei, dar şi pe al altuia, oricare ar fi fost. Era în măsură să ia locul Christinei Nilsson sau al Adelinei Patti, numai dacă ar fi avut recomandarea cuvenită. Şi, evident, Lee, în beţia primului succes din Park Lane, ar fi putut lesne să-i asigure aceasta.

Mai exista şi o altă resursă. Mama, acum în vîrstă, credea că poate să renunţe la situaţia ei de cîntăreaţă amatoare şi să-şi cîştige existenţa la Londra, dînd lecţii de canto. Nu trebuia ea oare să împărtăşească faimoasa metodă ? Şi-a valorificat puţin din fărîma de proprietate rămasă de la mătuşa ei, decedată cu ani în urmă, de care aceasta n-a reuşit să o priveze. A vîndut mobila din casa de pe str. Hatch, ne-a instalat, pe tata şi pe mine, într-o locuinţă confortabilă în str. Harcourt, nr. 61, şi le-a dus pe surorile mele în insula Wight, unde cea mai mică a murit. Apoi a luat o vilă semiizolată într-o fundătură a străzii Fulham Road, şi acolo a aşteptat să se materializeze planurile lui Lucy şi ale ei.

Scanned with OKEN Scanner

Rezultatul a fost o decepţie aproape şi mai mare decît măritişul ei, pe care o vindecase muzica lui Lee. Tata îşi împlinise visul de a ajunge abstinent cu desăvîrşire şi era acum un bătrîn inofensiv, aşa cum îşi poate dori orice soţie mai vîrstnică. O trăsătură caracteristică a beţiei shaviene [1] era să dispară dintr-o dată. Dar Lee să fie necredincios ! Necredincios „Metodei" ! El, singurul profesor autentic printre atîţia şarlatani, să se încline, întrecîndu-i pe toţi ceilalţi în şmecherie, şi să devină un şarlatan mustăcios... întreaga-i virtute dispărută : aceasta era de neînchipuit ; şi mama nu l-a putut ierta niciodată. Totuşi, nu a fost aspră cu el. L-a tolerat pe Lee şarlatanul, aşa cum îl tolerase şi pe Shaw alcoolicul, deoarece, după cum bănuiesc, lipsa timpurie de afecţiune maternă şi multele ei dezamăgiri pricinuite de alţi oameni au făcut-o să se aplece asupra propriilor resurse, care erau considerabile. Astfel şi-a dezvoltat această autosatisfacere şi capacitate de singurătate pînă într-atît, încît i-au menţinut moralul în împrejurări ce ar fi zdrobit sau umplut de amărăciune orice altă femeie ; ea, care nu era cîtuşi de puţin un crampon, l-a părăsit pe Lee treptat, treptat. La început acesta venea la Victoria Grove, în Fulham Road ; ea se ducea în Park Lane nr. 13, ajutîndu-l la auditiile muzicale şi chiar cîntînd rolul Donnei Anna (primadonele mai în vîrstă erau acceptate ca ceva firesc) la o reprezentaţie de amatori cu *Don Giovanni*. Dar sora mea, care se certase cu el de mică, pe vremea cînd încercase să-i dea lecţii de pian, nu l-a iubit niciodată, şi nu putea de loc să-l sufere în această nouă postură. Cînd şi-a dat seama că, într-adevăr, nu era în stare să-i ajute la făurirea planurilor ei ca să devină o primadonă, a rupt-o cu el complet şi atunci a fost mai greu pentru Lee să-şi continue vizitele. Cînd a murit, nu-l văzusem de cîţiva ani, iar mama n-a manifestat nici cea mai mică emoţie la aflarea ştirii. Era ca şi mort pentru ea de cînd încetase să mai fie un profesor cinstit de canto şi un dirijor care electriza sala.

Planurile ei nu s-au împlinit timp de mai mulţi ani. A descoperit că englezoaicele nu doresc să înveţe să cînte frumos şi în stil clasic, ci vor să cînte în chip erotizant, ceea ce a considerat că este nu numai oribil, dar chiar foarte puţin indicat pentru o doamnă. Cîntecele ei de dragoste erau cele ale Virgi-

[1] De la Shavius — Shaw (n. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

niei Gabriel şi Arthur Sullivan, toate despre iubiţi care îşi pierduseră iubitele, terminîndu-se cu nădejdi de reunire pe lumea cealaltă. Putea interpreta cu un timbru de perfectă puritate şi o expresivitate emoţionantă

Oh, Ruby, dragul meu, mîna mică, albă,
Ce clopoţei albaştri aduna, a mea n-a fost nicicînd.

Dar dacă cineva s-ar fi gîndit să anticipeze marele marş al progresului omenesc şi sensibilitatea poetică cu cincizeci de ani, cerîndu-i să cînte

M-ai făcut să te iubesc,
Deşi n-am vrut,
Deşi n-am vrut,

ar fi chemat un poliţist să-l ia pe sus. Pe lîngă aceasta, cu toate că mama nu avea snobisme în mod conştient, aureola care înconjura doamnele irlandeze din vremea ei nu era pe placul rubedeniilor din suburbiile britanice din preajmă, toţi snobi. Acestora le plăcea să fie trataţi cu deferenţă, şi niciodată nu i-ar fi venit în minte mamei că asemenea oameni ar fi putut nutri o pretenţie atît de monstruoasă chiar şi în cazul ei. Pînă cînd i s-a cerut să devină instructoare de muzică la North London College, avusese puţini elevi particulari. Succesul a fost imediat, căci nu numai că elevii ei au părăsit celelalte şcoli, care erau în urmă cu pregătirea muzicală, dar acea aureolă mai sus amintită mergea de minune cu noul ei rol de profesoară. Alte şcoli i-au solicitat în curînd serviciile şi s-a apelat mereu la ea, pînă cînd a cerut stăruitor să se retragă pe motiv că vîrsta îi făcea apariţia în public ridicolă. Pe atunci toate necazurile vechi privind banii trecuseră şi fuseseră de mult uitate, de vreme ce situaţia mea financiară îmi permitea să-i asigur o existenţă tihnită.

Şi acum, ce s-a întîmplat cu mine, debutantul *Corno di Bassetto ?*

Ei bine, cînd mama a vîndut mobila din str. Hatch, nu i-a trecut prin minte să vîndă şi pianul, cu toate că nu ştiam să cînt nici eu, nici tata. Nu ne-am gîndit atunci, şi nici ea nu s-a gîndit că nu se va mai întoarce acolo vreodată şi că nu va mai

Scanned with OKEN Scanner

da ochi cu el, cu excepţia cîtorva zile, cînd tata, pentru prima oară în viaţa lui, şi-a luat o mică vacanţă şi a venit să ne vadă la Londra. Arareori ai putea înfrunta revoluţiile familiale, dacă la început ele n-ar lua înfăţişarea unor schimbări vremelnice. În consecinţă, trăind în copilăria mea într-o casă plină de muzică, dintr-o dată m-am trezit într-o casă unde nu se mai făcea de loc muzică ; şi nu se mai putea face decît dacă m-aş fi apucat eu să cînt. Am menţionat în altă parte cum, cumpărînd unul din manualele Weale, care avea o diagramă a claviaturii şi o explicaţie a notaţiei muzicale, m-am apucat să învăţ singur pianul, dar nu cu obişnuitele exerciţii pentru cinci degete ale lui Czerny, ci cu uvertura la *Don Juan*, gîndindu-mă, pe drept cuvînt, că mai bine era să încep cu ceva ce ştiam îndeajuns, pentru ca să-mi dau seama dacă degetele mele erau sau nu pe notele cele bune. În casa noastră se găseau o mulţime de partituri de opere şi oratorii, şi, cu toate că nu am căpătat niciodată abilitatea tehnică a unui pianist, şi nu pot nici pînă azi să cînt o gamă fără să greşesc, am dobîndit ceea ce doream : capacitatea de a lua o partitură de muzică vocală şi a-i învăţa conţinutul, ca şi cum l-aş fi auzit repetat de mama şi colegii ei. Puteam să mă descurc cu reducţii de muzică orchestrală mai bine decît cu muzica de pian propriu-zisă. Cel puţin puteam cînta acele acompaniamente tînguitoare, vechi, la modă pe atunci, ştiind cum *trebuie* executate ca să fie mai plăcute cîntăreţilor, mai bine decît mulţi pianişti competenţi. Am cumpărat mai multe partituri, printre acestea şi una a operei *Lohengrin*, cu ajutorul căreia am făcut descoperirea, aş spune revoluţionară, a lui Wagner. Am cumpărat şi reducţii ale simfoniilor lui Beethoven şi am descoperit tărîmuri muzicale care se află în afara operelor şi oratoriilor. Mai tîrziu am fost silit să învăţ să interpretez simfoniile clasice şi uverturile în tempoul exact, ciocănind basul în duete pentru pian, împreună cu sora mea, la Londra. Cîntam *Invenţiunile* lui Bach şi *Arta fugii*. Studiam manuale academice şi făceam, la acea vreme, exerciţii de armonie şi contrapunct sub supravegherea unui prieten organist, numit Crament, evitînd cvintele şi octavele paralele, fără să am cea mai mică idee cum va suna totul pînă la urmă. Am citit tratate pseudoştiinţifice despre originile acordurilor, pe care candidaţii pentru doctorat în muzică la Universitate trebuia să le rumege, şi am aflat că vederile pline de bun simţ ale lui Stainer te-ar fi trîntit la Oxford, iar pedanteriile lui

Scanned with OKEN Scanner

Ouseley, la Cambridge. Am citit *Basul cifrat succint* al lui Mozart, un petec de hîrtie cu unele puncte folositoare, pe care le scrisese pentru elevul său Süssmayr. Edward Elgar mi-a spus, mulţi ani mai tîrziu, că acesta era singurul document existent, de cea mai mică utilitate, pentru studenţii de la compoziţie. Nu a fost, o spun cu durere, de nici un folos pentru mine, dar eu nu eram nici măcar un tînăr compozitor. Pînă în cele din urmă, am ajuns să ştiu mult mai mult despre muzică decît oricare dintre marii compozitori, realizare uşoară pentru un critic, oricît de mărginit la minte ar fi. De cîtva timp devenisem, probabil, cam pedant, căci îmi aduc aminte că am fost surprins uitîndu-mă la vechea partitură vocală a lui Lee pentru *Don Juan* : am descoperit că scosese toate repetările din forma de sonată, pe care Mozart le consemnase. Abia acum văd că Lee, prin această intervenţie, depăşise cu un secol timpul său ; şi sper că, într-o zi, voi auzi un spectacol cu *Idomeneo* al lui Mozart, în care nimic să nu fie cîntat de două ori.

Cînd mi-aduc aminte de toate bufniturile, fluierăturile, urletele, ciorovăielile cu vecinii nervoşi în timpul acestui proces de educare, mă simt ros de remuşcări inutile. Dar ce altceva puteam face ? Azi există aparatul de radio, care îmi permite să ascult, de pretutindeni din Europa, într-o săptămînă, mai multă muzică bună decît aş fi putut auzi atunci în cel puţin zece ani. Cînd, după cei cinci ani de sclavie la birou, am regăsit-o pe mama la Londra — am locuit cu ea timp de 20 de ani, pînă la căsătoria mea — o înnebuneam aproape cu selecţiunile mele favorite din *Inelul* lui Wagner, care, pentru ea, era în întregime „recitativ“ şi totodată îngrozitor de disonant. Nu s-a plîns niciodată atunci, dar, după ce ne-am despărţit, a mărturisit cu sinceritate că adesea se ducea să plîngă în altă parte. O crimă săvîrşită de mine nu cred că mi-ar fi tulburat conştiinţa mai mult decît acum cînd mă gîndesc la acest lucru. Dacă ar fi să-mi trăiesc încă o dată viaţa, mi-aş închina-o pentru instalarea de căşti şi microfoane, sau ceva asemănător, pentru ca zgomotele făcute de amatorii de muzică maniaci să fie auzite numai de către ei. În Germania încalci legea atunci cînd cînţi la pian cu geamul deschis. Dar ce faci cu cei din casă ? Faptul de a cînta la un instrument muzical într-o încăpere care nu este perfect izolată fonic ar trebui să fie considerat drept crimă. Aceleaşi reguli trebuie aplicate şi megafoanelor, iar pedeapsa : confiscarea.

Scanned with OKEN Scanner

Cititorii cărora le plac autobiografiile ar fi bine să ia acum prefaţa de la cartea mea *Lipsa de maturitate* şi să o pună faţă-n faţă cu această schiţă pentru a întregi imaginea.

Aici vreau doar să înfăţişez propunerile pe care le-am făcut lui Tay Pay şi plăsmuirea acelui *Bassetto*. De la mărturia cea mai timpurie a preocupărilor mele pentru muzică, pe vremea cînd, de mic copil, bisam cîntecul mamei din primul act din *Les Huguenots* (notaţi că împărtăşeam dragostea lui Herbert Spencer pentru Meyerbeer), muzica a constituit ceva indisolubil legat de viaţa mea. Harley Granville-Barker nu era prea departe de realitate cînd, la o repetiţie a uneia dintre piesele mele, a strigat : „Doamnelor şi domnilor, vă rog să nu uitaţi că aceasta este o operă italiană".

Retipăresc materialul lui *Bassetto*, plin de sfială, după lungi ezitări, cu rezerve învinse numai de soţia mea, care s-a distrat citindu-l, caznă pe care n-aş fi fost în stare să o îndeplinesc singur. Ştiu că, pe atunci, a făcut mult haz şi că numeroşi oameni au gusturi curioase pentru relicve (le am chiar şi eu), pentru cronici vechi ale unor muzicieni şi actori care nu mai sînt în viaţă. Totuşi, trebuie să-i previn să nu se aştepte să găsească aici articolele criticului desăvîrşit, care a scris volumele intitulate *Muzica la Londra, 1890—1894* şi *Teatrele noastre în al noulea deceniu*. Ştiam tot ceea ce era necesar despre muzică, dar în materie de critică eram numai un debutant. Este destul de uşor, chiar de la început, să deosebeşti ce-i plăcut şi ce nu, potrivit şi nepotrivit într-un spectacol, dar cînd trebuie să te ocupi de mari artişti, numai o observaţie analitică ascuţită şi o comparare a acestora cu alţi artişti, care, oricît de agreabili ar fi, nu sînt neapărat mari, îngăduie criticului să distingă ceea ce fiecare e în stare să facă şi ceea ce numai puţini pot face şi să ajungă să-şi formuleze aprecierile în mod corespunzător. Toţi oamenii de artă ştiu ce înseamnă să fii lăudat cu entuziasm pentru lucruri simple, încît le este aproape ruşine de aceasta, şi sînt obişnuiţi să nu primească nici un cuvînt de încurajare pentru realizările lor majore.

N-aş putea tăgădui că *Bassetto* era din cînd în cînd vulgar, dar aceasta nu are importanţă atîta timp cît te face să rîzi. Vulgaritatea constituie o parte necesară a echipamentului complet al unui autor, iar clovnul este adesea numărul cel mai bun al circului. „The Star", pe atunci un ziar de mîna a doua, nu satisfăcea un public pretenţios. Se adresa cluburilor bicicliştilor

Scanned with OKEN Scanner

şi politehnicienilor, şi nu „Societăţii regale de literatură“ sau „Asociaţiei muzicale“. De aceea, am căutat să vulgarizez anume critica muzicală, pe atunci foarte scorţoasă şi academică, într-atît, încît era adesea lipsită de sens, ilizibilă. Directorii de ziare, fiind de cele mai multe ori complet ignoranţi în materie de muzică, erau dispuşi să accepte orice din partea criticilor muzicali, fără pretenţia de a înţelege. Dacă, uneori, duceam pînă la limitele obscenităţii reacţia mea împotriva balivernelor pompoase şi a clicilor vindicative, pe care în neştiinţa lor le tolerau, gîndiţi-vă la mine ca la cel care conducea una dintre coloanele deschizătoare de drumuri a ceea ce se numea pe atunci „Noua ziaristică“ şi vă veţi mira totuşi de politeţea mea.

Aţi putea fi, de asemenea, surprinşi, aflînd că acea muzică în spiritul căreia fusesem educat, a şcolii prewagneriene, a melodiei formale aparent destinată să culeagă bisurile la modă pe atunci, era considerată de către mine, cu o uşurinţă dispreţuitoare, drept ceva bun de aruncat la gunoi, cît mai repede posibil. Explicaţia este că aceste lucrări stăteau în calea lui Wagner, care pe atunci, omul de viitor, la Londra era ponegrit în modul cel mai violent. Numai lucrările sale timpurii erau cunoscute şi îngăduite. Doar şase măsuri din *Tristan* sau din *Meistersinger* erau de ajuns ca să-i facă pe muzicienii profesionişti să-şi vîre degetele în urechi. *Cavalcada Valkiriilor* a fost executată la „Promenade Concerts“ şi întotdeauna bisată, dar numai ca o curiozitate extravagantă.

„The Daily Telegraph“ îl ponegrea continuu pe Wagner, considerîndu-l un şarlatan în halat de mătase, care alerga cu limba scoasă după notorietate, nefiind în stare să scrie măcar o măsură melodioasă, şi care făcea o gălăgie infernală cu orchestra. În pantomime, clovnul scotea un trombon, cînta puţin din marşul pelerinilor din *Tannhäuser*, cît putea mai bine, şi apoi spunea : „Muzica viitorului !“ Războaiele religioase nu au fost mai crîncene decît disputa dintre wagnerieni şi antiwagnerieni. Evident, eram un înflăcărat susţinător al lui Wagner şi aveam avantajul să cunosc muzica prin care s-a format Wagner, în timp ce mulţi dintre cei mai fanatici wagnerieni (Ashton Ellis, traducătorul lucrărilor în proză ale Maestrului, era un strălucit exemplu) nu ştiau altă muzică decît pe aceea a lui Wagner şi credeau că muzica lui Donizetti şi Meyerbeer nu avea nici o calitate dramatică. „Cîteva arpegii“, aceasta era părerea lui Ellis despre *Les Huguenots*.

Scanned with OKEN Scanner

În zilele noastre, reacţia este exact contrarie. Tineretul monden de astăzi nu are nevoie de Wagner Liberatorul. Armoniile sale, care cîndva păreau cacofonii monstruoase, pot fi găsite în mod obişnuit la teatrele de varietăţi. Tineri critici cutezători discreditează măreţia sa, ca fiind de prost gust. Cînd se dă la radio uvertura la *Tannhäuser*, mă grăbesc să închid aparatul, deşi pot întotdeauna să ascult cu plăcere uvertura lui Rossini la *Wilhelm Tell*, banalizată într-un hal fără de hal în timpul lui *Bassetto*. Marşul funebru din *Crepusculul zeilor* cu greu îmi ţine atenţia trează, cu toate că marşul lui Haendel din *Saul* este de o măreţie unică. Deşi îi criticam aspru pe toţi zănatecii care spuneau că muzica lui Wagner ar fi lipsită de formă, nu i-aş lua astăzi în nume de rău lui Wagner dacă, asemenea lui Bach şi Mozart, ar fi combinat expresia dramatică cea mai pregnantă cu cele mai elaborate ornamente decorative. Era necesar să înlăture, în mod obligatoriu, superstiţia, să elibereze melodia dramatică de tirania arabescurilor şi să dea orchestrei o lucrare simfonică, în loc de „rosalii şi rum-tumuri". Dar acum, cînd toate aceste superstiţii muzicale au ajuns la gunoi, iar anarhia, armonia şi contrapunctul postwagnerian sînt atît de complete, încît, din punct de vedere tehnic, este mai uşor să compui un alt *Parsifal* decît o altă *Missă în si minor* a lui Bach sau un *Don Juan*, nu mai sînt un anarhist combatant în muzică, fără a mai menţiona că am învăţat că prima obligaţie a unei revoluţii încununate de succes este să împuşte pe toţi cei care au făcut-o. Aceasta înseamnă că nu mai sînt *Corno di Bassetto*. El a fost pre şi pro-Wagner, neobişnuit cu Brahms, şi nu şi-a dat seama că un tînăr compozitor numit Elgar îşi rîdea în sinea sa de spiritele lui răutăcioase şi ireverenţioase. Cît despre Cyril Scott, Bax, Ireland, Goossens, Bliss, Walton, Schönberg, Hindemith sau chiar R. Strauss şi Sibelius, limbajul lor ar fi fost cu totul în afara concepţiilor muzicale ale lui *Bassetto*, deşi azi par destul de fireşti. De aceea, mă îndoiesc serios dacă sărmanul şi bătrînul *Bassetto* mai merită să fie citit astăzi. Nimeni însă nu vă sileşte să-l citiţi. După ce aţi citit prefaţa, puteţi închide cartea şi să o oferiţi celui mai înverşunat duşman al dv., în dar, de ziua sa.

MID-ATLANTIC,
duminică, 2 iunie 1935

Scanned with OKEN Scanner

CRITICĂ ŞI SINUCIDERE

Nu mai aveam nici un chef să mă arunc de pe promontoriu ; tocmai citisem în „English Illustrated Magazine“ urmarea articolului critic la O *casă cu păpuşi (Nora)* de Ibsen, scris de dl. Walter Besant [1], şi mi-am dat seama că sinuciderea mea ar fi numaidecît considerată ca sfîrşitul natural al unui condamnat, care preferă ibsenismul walter-besantismului. Pe lîngă aceasta, după un asemenea spectacol, parcă mai curînd Walter decît mine ar fi trebuit să se sinucidă. Totuşi, mă simţeam plictisit de moarte, şi cu greu aş mai fi putut supravieţui ca să povestesc acestea, dacă un mijloc ingenios de a înşela timpul nu-mi venea în minte. De ce n-aş telegrafia la Londra, m-am gîndit, ca să mi se trimită materiale muzicale pentru cronici ? Cronica are totuşi un avantaj faţă de sinucidere. Cînd te sinucizi, te răzbuni pe tine însuţi ; cînd scrii cronici, te răfuieşti cu alţii. În dispoziţia mea sufletească furtunoasă am luat această hotărîre. Am comunicat imediat cu Londra şi muzica a venit pachet prin poştă.

3 ianuarie 1890

FORŢA DISTRUCTIVĂ

Daţi-mi voie să mă grăbesc să-i liniştesc pe cei care au fost speriaţi de anumite exemple izbitoare, privind forţa distructivă a acestei coloane, şi care sînt înspăimîntaţi de puterea exercitată de un singur om. Spaima lor este zadarnică. Nu mai sînt în stare să înalţ sau să anulez străduniile noastre artistice, după bunul meu plac, precum călăul, care nu are putere de viaţă şi de moarte. Este adevărat, după cît se pare, că o pantomimă de 14 mii de lire, pe care criticii au declarat-o cea mai bună

[1] Sir Walter Besant (1836—1901), publicist, eseist şi romancier englez (n. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

din Londra, s-a prăbuşit doar la o atingere cu pana mea. Şi imaginaţia publicului a fost, fără îndoială, puternic impresionată că mult lăudata *Tosca*, în culmea înfloririi, s-a uscat asemenea grădinilor lui Klingsor, ca urmare a trei rînduri ale unui post-scriptum din articolul meu săptămînal. Dar aici nu-i nici o vrăjitorie. Cu toate că vîntul de est pare să ucidă bolnavul de tuberculoză, acesta nu moare totuşi din cauza vîntului, ci de oftică. Asupra omului cu plămîni tari suflă în zadar. *Tosca* a murit din cauza bolii, şi nu a criticii, care, într-adevăr, a făcut tot ce a putut să o ţină în viaţă.

În ceea ce mă priveşte, am dat prea multe lovituri piesei bine făcute, dar fără efect imediat, şi nu mai cred că forţa mea, ci propria-i slăbiciune mi-a oferit prilejul să le dublez de data aceasta. Pe cînd criticii preamăreau „construcţia" pieselor, eu am susţinut cu tărie că o lucrare de artă nu poate fi considerată o construcţie, ci ceva în dezvoltare. Cînd toţi din categoria lui Scribe şi Sardou au făurit leagăne curate şi arătoase, criticii au spus : „Cît sînt de desăvîrşit construite" ! Eu am întrebat : „Dar unde-i pruncul ?" Desigur, nici pomeneală de prunc, iar cînd leagănele nu mai erau la modă, chiar criticii au început să le găsească demodate, ca pălăriile de anul trecut. Un teatru de marionete, unde păpuşile joacă roluri de bărbaţi şi femei, este hazliu ; dar un teatru francez unde bărbaţii şi femeile joacă rolurile păpuşilor este de nesuportat. Totuşi, a fost o vreme cînd unii considerau *Adrienne Lecouvreur* o tragedie majoră, iar *Dora* (alias *Diplomaţia*), o capodoperă de comedie. Chiar şi acum artificiozitatea lor este luată drept o ingenuitate. După cum în Anglia un avocat obţine o imensă reputaţie ca apărător al criminalilor cînd o jumătate din clienţii lui au fost spînzuraţi (spînzurarea fiind totdeauna o dovadă şi o reclamă a importanţei cazului), tot astfel un autor dramatic, scriind cinci sau şase piese, unde, pentru a înfăţişa o situaţie pe care auditoriul ar fi acceptat-o dintr-o dată, fără nici o constrîngere, sînt necesare două ore de intrigă, primeşte diplomă de maestru pentru construcţia piesei !

7 martie 1890

Scanned with OKEN Scanner

ANIMOZITATE PERSONALĂ

Cineva mi-a trimis un articol tăiat dintr-un ziar, din care deduc că o propunere privind formarea unui club al criticilor a ajuns la stadiul foarte elementar al discutării în presa din august. Evident, criticul nu trebuie să aparţină nici unui club. Nu trebuie să cunoască pe nimeni ; el trebuie să fie împotriva fiecăruia, şi fiecare împotriva lui. Artişti avizi după elogii, care nu ştiu cum să-şi mai facă reclamă, oameni fără reputaţie, care încearcă s-o cerşească sau s-o cumpere de-a gata, vrăjmaşi ai celor lăudaţi, prieteni, rude, partizani şi patroni ai celor ponegriţi, toţi aceştia îi poartă pică nefericitului Minos din stal, el însuşi criticat în modul cel mai absurd.

Unii au dat în vileag, în notele mele, exemple de sentimente personale, ca şi cum m-ar învinui de o nelegiuire, neştiind că o critică scrisă fără sentimente personale nu merită a fi citită. Tocmai capacitatea de a face dintr-o piesă de artă, fie ea bună sau proastă, o chestiune personală ridică pe om la rangul de critic. Artistul care se plînge că-l defăimez dintr-o animozitate personală are întru totul dreptate, socot. Cînd oamenii fac mai puţin decît le stă în putere şi acest puţin îl fac şi prost şi mulţumiţi de sine, mi-e silă de ei, nu pot să-i sufăr, îi urăsc, îmi vine să le smulg mădularele şi să le arunc bucăţică cu bucăţică pe scenă sau pe podium. (La operă, ispita de a ieşi afară şi de a cere unei sentinele să-mi împrumute arma pentru ca din vreo două focuri să scap pămîntul de un dirijor incompetent sau de un artist trufaş şi indolent e atît de puternică, încît sînt reţinut numai de teama că, nefiind bun ţintaş, aş putea să împuşc tocmai pe cel care nu trebuie şi să port vina de a fi ucis un cîntăreţ vrednic de laudă.)

În acelaşi fel, artiştii cu adevărat valoroşi îmi insuflă cele mai calde sentimente, şi-i răsplătesc scriind notele mele fără pic de aluzie la asemenea eufemisme atît de monstruoase : justeţe, imparţialitate şi altele de acest gen. Cînd atitudinea mea critică atinge apogeul, atunci nu mai este vorba de un simţămînt personal, ci de pasiune, pasiunea pentru perfecţiunea artistică, pentru frumuseţea înălţătoare a sunetului, a scenei şi a acţiunii ; acestea mă răscolesc. Artiştii tineri să aibă grijă să nu acorde nici o atenţie idioţilor care declară că nu trebuie să intervină sentimente personale în critică. Criticul adevărat, o

Scanned with OKEN Scanner

repet, este omul care îţi devine duşman personal doar la o singură provocare, aceea a unei proaste reprezentaţii, şi va putea fi îmblînzit numai prin reprezentaţii bune. Aşadar, deşi buni pentru artă şi public, înseamnă că, din punct de vedere social, priviţi prin prisma cluburilor, criticii sînt adevărate duhuri necurate. Ei s-ar putea acomoda doar cu cluburile altora, permiţînd să fie corupţi de sentimente blînde, străine scopurilor artei, numai dacă, într-adevăr, nu intră în cluburi filistine. Dacă le sînt necesare cluburile, n-au decît să se adune într-un pandemoniu propriu, echipat cu toată aparatura pentru vivisecţie literară. Dar prima şi cea mai sacră lege trebuie să fie excluderea celui criticat, cu excepţia cîtorva potentaţi, care, în mod regulat şi public, se întorc asupra criticilor lor, criticîndu-i. (Nici un club al criticilor n-ar avea dreptul la acest nume, dacă nu include . . . dar tipograful mă previne că am ajuns la limita spaţiului.)

3 septembrie 1890

ANALIZA TEHNICĂ

Deşi în clipa cînd scriu aceste rînduri nu am văzut *Cavalleria rusticana*, refuzînd să cumpăr partitura, nu sînt însă complet ignorant în privinţa lucrării. Nu fiţi alarmaţi, nu am de gînd să întreprind o „analiză". Acele emoţii vii pe care publicul le capătă din descrierile „postludiilor încheiate cu pedala pe *la*, cadenţa fiind întîrziată de patru acorduri, formînd un arpegiu al unei septime micşorate, fiecare treaptă servind ca tonică pentru un acord perfect", trebuie căutat în altă parte decît în aceste coloane. Este poate natural ca acei domni incapabili de critică să revină la o analiză sintactică ; în ceea ce mă priveşte însă, găsesc că e mai bine să-mi ţin gura cînd nu am nimic de spus. Totuşi, nu pot să nu rîd în sinea mea de farsele pe care le fac ei redactorilor şefi ageamii. Un redactor şef nu ştie niciodată nimic despre muzică, cu toate că în declaraţiile lui caută să tăgăduiască totdeauna această carenţă.

Scanned with OKEN Scanner

Am în faţa mea o revistă în care criticul muzical a convins redactorul şef să-i îngăduie redarea unui citat muzical, ca să sugereze un anumit „model orchestral fantezist şi sugestiv“ din *Cavalleria rusticana*. Citatul constă dintr-o simplă figuraţie a acordului obişnuit al lui *sol diez* minor, cu „etc.“ după el. Dacă un critic literar i-ar fi oferit acestui director de ziar un exemplu al stilului lui Shakespeare ca „acum este“ . . . etc., ar fi protestat probabil. Dar pare absolut încîntat de acordul în *sol diez* minor, care este de zece ori mai absurd. Şi totuşi, acest director consacră o coloană din ziarul său pentru ca eu să fiu criticat în modul cel mai ireverenţios. Se mai putea îndoi că simţămîntul datoriei publice pe care îl am nu-mi îngăduie să închid ochii în faţa totalei sale nepriceperi în domeniul meu ?

De fapt, am auzit muzica din *Cavalleria rusticana*, şi pot mărturisi că este o lucrare de o vigoare tinerească, plină de părţi melodice, întrerupte în mod turbulent de un pretext dramatic sau altul. Dar, oricît de vie şi promiţătoare, nu prezintă o iotă mai mult decît recentele realizări ale domnilor Hamish MacCunn şi Cliffe. Cei care afirmă, bazîndu-se pe această lucrare, că Verdi a găsit un urmaş, iar Boito un concurent spun în adevăr ceva. Dar Mascagni nu a arătat nimic din originalitatea sau distincţia care i-ar da dreptul la o asemenea comparaţie. Dacă a făcut-o, mi-e teamă că va trebui să-l apăr împotriva unui grup întreg de denigratori şi să nu încuviinţez o repetare de extravaganţe elogioase, care mă obligă adesea să iau o atitudine nedelicată şi de echivoc în faţa excesului criticii, în loc să am o atitudine cordială, arătînd ceea ce este valoros în compoziţie. Am şi citit unele lucruri despre *Cavalleria rusticana*, care ar necesita modificări, considerabile, dacă ar fi să se aplice la *Meistersinger* sau *Don Juan*.

21 octombrie 1891

PUR ŞI SIMPLU, SĂ ASCULTĂM

Acea formaţie sprinţară, „Corul Bach“, a avut, ceea ce aş putea în mod convenabil numi, încă o încercare în *Missa în si minor*. Ultima dată cînd mi s-a prezentat ocazia să-i critic

Scanned with OKEN Scanner

felul în care cînta, am dedus că observaţiile mele au atins pe cei mai sensibili membri, considerîndu-le necivilizate în ultimul grad. Aceasta s-ar datora neînţelegerii modului în care un critic muzical îşi desfăşoară activitatea atunci cînd are de a face cu un cor. În asemenea ocazii, nu se pune la curent cu biografia lui Bach de Spitta şi, deschizînd gura şi închizînd ochii, nu ascultă înfiorat de un interes reverenţios care să culmineze într-o tresărire contrapunctică de entuziasm la fiecare intrare şi răspuns ale subiectului fugii.

Dimpotrivă, primul lucru pe care îl face este să lase deoparte pe Bach, Spitta, contrapunctul şi istoria muzicii şi, pur şi simplu, să asculte sunetele produse. Şi ceea ce înveşmîntează judecata sa în teroare este faptul că, spre deosebire de omul de rînd, nu rămîne inconştient la fiecare sunet, cu excepţia celui pe care se aşteaptă să-l audă. Nu este treaz numai în faţa muzicii orgii, ci şi la zgomotul violent şi trosnetul produs de semitonuri şi tonuri combinate, generate de sunetele cîntate după partitură, fiind adesea îndemnat să dorească moartea subită a organiştilor care folosesc pedale anapoda. Aude nu numai o mică parte din sunetele vocale pe care le scot coriştii, dar şi bîzîitul, gîfîitul, sforăitul şi tot felul de zgomote strident, pe care domnii şi doamnele le produc, fără să-şi dea seama, în cazna lor, cînd execută o parte dificilă într-un coral de Bach. Critica sa este determinată, în primul rînd, de raportul dintre voci şi zgomotele simple.

Amatorul care s-a luptat eroic cu partea basului sau a tenorului în *Cum sancto spiritu* din *Missa în si minor* şi care reuşeşte să ajungă la *Amen* o dată cu dirijorul probabil nu socoteşte drept critică muzicală, ci pur şi simplu banditism să i se spună, în mod public, că, în loc de „a binemerita de la patrie", s-a comportat mai curînd ca ceva ce seamănă cînd cu gîfîitul unui încărcător de cărbuni astmatic, cînd cu răsuflarea unui cetaceu, numai cu un corist competent al muzicii lui Bach nu. Dar cu cît se simte mai insultat, cu atît este mai necesar să-l persecuţi fără remuşcări, pînă cînd devine în mod umil conştient că, în disperarea luptei sale cu notele, poate să fi scăpat din vedere obligaţia de a-şi păstra tonul plăcut şi expresiv, atacul precis şi ferm. Criticul conştiincios îl va persecuta, în mod corespunzător, fără a-i da sugestii dintre acelea delicate şi prieteneşti, pe care un artist talentat le intuieşte imediat, ci mai curînd corectîndu-l cu o brutalitate salutară, aşa cum se cuvine

Scanned with OKEN Scanner

spre a-l forța să-și schimbe felul în care cîntă, în ciuda tendinței sale naturale de a considera că este în progres.

Cînd criticul a apreciat cu grijă calitatea materialului vocal, începe să-l ia în considerare pe Bach. Un cîntăreț neexperimentat nu poate să cînte părțile cu fiorituri din coralele lui Bach, după cum nici un desenator neexperimentat nu este în stare să copieze un desen de Albrecht Dürer. Încercările unor amatori de a-și croi drum cîntînd într-un coral de Bach nu pot fi considerate drept muzică de Bach, după cum încercările unui copil de a copia unul dintre coifurile cu pene ale lui Dürer n-ar putea fi considerate drept o reproducere a originalului. Criticul, în consecință, trebuie să aprecieze dacă doamnele și domnii din fața lui trasează liniile marelui tablou al lui Bach cu siguranță, măiestrie și cu un simț artistic sensibil, ager, sau dacă le schițează doar în pripă, searbăd, sub bagheta dirijorului.

În primul caz, intenția maestrului va apărea în toată măreția sa, iar criticul se va dărui bucuros unei pure delectări. În al doilea caz, va rămîne într-o atitudine de dispreț implacabil, întrebîndu-se cum de îndrăznesc oamenii aceștia să se atingă de Bach, cînd abia sînt în stare să cînte *Cioara și stanca*. Mai trebuie oare să adaug că, dacă s-a întîmplat să aibă nemărginita aroganță de a-și atribui numele unui om mare, își atrag și mai mult disprețul, așa cum și-l atrage un prost clovn de circ, care își subliniază nepriceperea numindu-se, singur, măscărici shakespearian ?

30 martie 1892

PROPAGANDĂ ELECTORALĂ

Ca să fiu loial față de artiștii pe care trebuie să-i critic în acest moment al luptei politice, cer să se țină seama că, datorită propagandei electorale, bunul meu renume a avut de suferit. Cu două săptămîni în urmă aveam încă, n-aș spune o conștiință chiar, dar unele deprinderi morale, formate în vremea cînd nu eram critic. Ele însă au dispărut cu desăvîrșire.

Scanned with OKEN Scanner

Aşa cum sînt acum, aş fi în stare de orice, în afară de încălcarea flagrantă a legii împotriva corupţiei. Discursurile ţinute de mine, puse faţă în faţă, ar distruge orice încredere în natura umană. Am binecuvîntat la stînga şi am afurisit la dreapta, eliberînd gîndirea mea de orice concepţie absolută asupra adevărului, cu o devoţiune sinceră şi lipsită de scrupule, în scopul suprem de a-l ajuta în alegeri pe omul meu. De mult, am învăţat că deşi sînt o sumedenie de locuri de unde un turist ar putea avea o privelişte frumoasă asupra acelui Primrose Hill, nici una dintre acestea nu poate fi numită „vederea" Primrose Hill. Îmi dau seama acum că situaţia politică este asemenea priveliştii Primrose Hill.

Totdeauna am găsit şi am exprimat cu înflăcărare *un* punct de vedere autentic, dar, credeţi-mă, aşa ceva nu există. Puneţi-mi în faţă toate faptele şi îngăduiţi-mi să fac o alegere inteligentă (întotdeauna cu scopul de a-l ajuta în alegeri pe omul meu), şi posibilităţile morale ale situaţiei sînt epuizate. Dar parcă aud cîte un stîlp al marii biserici din Chadband exclamînd : „Piei ! Nu-mi trebuie aşa ceva. Să ne întoarcem la o atmosferă de artă mai pură". Dar este oare cîndva atmosfera artei mai pură ? Într-o seară m-am trezit făcînd apel la sentimentele cele mai înalte ale unui oraş, unde mulţi dintre locuitori, cînd eşti în propagandă electorală, păstrează încă obiceiul primitiv de a închide uşa cu grijă, asigurîndu-te că „totul e în ordine" şi întrebîndu-te cît intenţionezi să le plăteşti pentru votul lor. Seara următoare, iată-mă la Operă, cu Wagner, făcînd apel la sentimentele mele cele mai înalte. Poate domnul de la Chadband ar numi aceasta o întoarcere la o atmosferă mai pură. Dar eu ştiu mai bine ; pledîndu-mi singur cauza, sînt tot atît de politician la o premieră sau la o avanpremieră pentru presă ca şi la tribuna electorală.

Cînd eram mai mult printre tablouri decît acum, grupul impresionist susţinea unele reforme în pictură pe care le doream şi eu. Grupul academic se opunea însă acestor reforme. Pînă cînd ele au fost în mod eficace îndeplinite, am luptat pentru impresionişti. Am susţinut oameni care nu puteau să deseneze un nas diferit de un cot, împotriva lui Leighton şi Bouguereau — am făcut tot ceea ce am putut ca publicul să fie conştient de urîţenia peisajelor pictate în studio, fără un suport real, şi de inconsistenţa clasicismului de mîna a doua. Cînd m-am ocupat de dramă, am considerat că acele forţe

Scanned with OKEN Scanner

care vor să îmbunătăţească teatrul nu sînt, pentru moment, grupate în jurul aşa-zişilor realişti francezi, pe care i-aş denumi, pur şi simplu, antiobscurantişti, ci în jurul realiştilor scandinavi. Şi, în consecinţă, mă urc pe platforma lor şi încurajez Anglia să susţină cauza acestora pînă la o victorie strălucită, străduindu-mă să învălui pe vrăjmaşii lor într-o atmosferă subtilă de absurditate.

Tot aşa şi cu muzica. Sînt în continuă propagandă electorală. La Operă doresc unele reforme şi, pentru a le obţine, fac ca fiecare spectacol însemnat să constituie un exemplu al necesităţii lor, ştiind că, pînă la urmă, aceste defecte vor părea tot atît de ridicule cum a arătat Monet că este fondul lucrărilor lui Bouguereau sau Ibsen, *Justiţia poetică* a lui Tom Taylor. N-am scris niciodată în viaţă o critică nepărtinitoare, şi sper ca nici pe viitor să n-o fac. Atîta timp cît am o dorinţă şi vreau să o văd îndeplinită, sînt în mod necesar părtinitor. Aşa că, trebuie să mă străduiesc, cu toată iscusinţa mea, să-i conving pe toţi de acest lucru. Astfel, între mine şi impresari se iscă o duşmănie de moarte, dat fiind că ţinta lor este să satisfacă publicul, adesea cu un preţ şi riscuri uriaşe. Folosesc eforturile lor asidui drept exemple grăitoare ale defectelor care mă lipsesc de satisfacerea completă a arzătoarelor mele aspiraţii artistice.

Atitudinea mea s-ar putea să li se fi părut din cale-afară de neloială, ori de cîte ori s-au întrecut pe ei, fireşte atît cît le-au îngăduit condiţiile existente ; dar asta nu mă impresionează, de vreme ce ştiu că acel critic ce ţine seamă de condiţiile existente îşi pierde din momentul respectiv calităţile dinamice, îşi taie singur craca de sub picioare. Preocuparea lui adevărată este să dea în vileag scăderile, să ceară mai mult, să ţină piept tuturor piedicilor, fiind pe deplin asigurat că trei sau patru capete zdravene vor înlătura orice obstacol ce-ar sta de-a curmezişul în calea lumii. Închide ochii cînd e vorba de justeţe : reputaţiile sînt pentru el numai fortăreţe ale taberelor opuse ; el ajută să fie construite sau le năruie — depinde de poziţia sa în încăierare. Să zicem că a fi corect faţă de oameni e posibil — ar însemna însă să sacrifici scopul mijloacelor, ceea ce ar fi profund imoral.

Evident, eşti obligat să cunoşti faptele, şi aici intervine abilitatea criticului ; dar învăţătura trebuie trasă din fapte, şi

Scanned with OKEN Scanner

aici e buba. De cîte ori un biet artist, zăpăcit în încăierarea curentelor artistice, nu s-a găsit în situaţia acelui ţăran nevinovat, care vede un obuz explodînd pe parcela lui cu cartofi, pentru că se întîmplă ca mica lui căsuţă albă de pe deal să servească drept punct de reper pentru o baterie de cîmp. În asemenea condiţii, un ofiţer de artilerie cumsecade poate explica ţăranului situaţia. În mod similar, mă simt obligat să explic situaţia mea acelora în ale căror grădini explodează cîteodată obuzele mele. Iar explicaţia este, probabil, la fel de satisfăcătoare pentru victime, şi într-un caz şi în celălalt.

6 iulie 1892

IMPOSTURA MEA

Cineva nu poate repeta mereu ceea ce a spus de o mie de ori despre felul în care „Cvartetul popular de lunea" a cîntat *Opus 756, Nr. 12 în sol* de Haydn ; sau despre Santley, în rolul lui Elias. Răsfoiesc disperat toate revistele muzicale şi speranţele mele cresc cînd văd cuvintele „exprimare inexactă, ignorantă". Desigur, de data aceasta nu este G.B.S. Altcineva a făcut o observaţie, îndeajuns de răspicat ca să zdruncine din temelii înşelătoria pe care este construită „arta" de tipul profesionist obişnuit.

Locatarii acestui elegant edificiu protestează întotdeauna că am pretenţia nerușinată de a fi autoritate muzicală, trădîndu-mi ignoranţa la fiecare două fraze, în ciuda vicleniei mele diabolice. Şi nu mi-e teamă să mărturisesc chiar că nu ştiu nici măcar pe jumătate din cît aţi presupune după articolele mele, dar, în împărăţia orbilor, chiorul este împărat.

Serile trecute, pe cînd priveam în vitrina unui magazin de pe Oxford Street, un domn m-a acostat şi, după ce mi-a cîntat în strună cu mult bun gust şi modestie, din dorinţa de a mă cunoaşte, a început cu evidente îndoieli şi ezitări, dar nu cu o mai mică curiozitate, să atace subiectele articolelor mele despre muzică. Pînă la urmă a pus punctul pe i, încumetîn-

Scanned with OKEN Scanner

du-se, dintr-o dată, să mă întrebe fără înconjur : „Scuzaţi-mă vă rog, domnule G.B.S., dv. *ştiţi* ceva despre muzică ? De fapt, nu sînt în stare să-mi formez singur o părere, dar doctorul Blank pretinde că nu ştiţi şi ... să vedeţi ... doctorul Blank se bucură de o asemenea autoritate în acest domeniu, încît habar n-am ce să mai cred". Ei bine, această întrebare m-a pus în încurcătură, căci învăţasem din experienţă că motivul pentru care articolele mele despre muzică şi muzicieni sînt atît de apreciate este că mulţi dintre cei mai mari admiratori ai mei cred că reprezintă doar o mare bătaie de joc, al cărei miez constă în faptul că aş fi cu desăvîrşire ignorant în materie de muzică şi joc un perfect şi ingenios rol de critic, pentru a-mi satisface dragostea de mistificare şi paradox.

Din acest punct de vedere, toate articolele mele par a fi o comedie desăvîrşită, cîteodată transformîndu-se într-o mascaradă în care eu sînt clovnul, iar doctorul Blank poliţistul. La început nu mi-am dat seama de aceasta şi nu am putut înţelege totala dezamăgire şi lipsa de interes faţă de mine a persoanelor în ale căror case, neprecaut, lăsam să se întrevadă că aş avea unele vagi cunoştinţe de diletant. Exclamaţia naivă : „Oh ! Dar atunci înseamnă că totuşi ştiţi cîte ceva despre muzică !" mi-a devenit în sfîrşit familiară, iar acum am o grijă deosebită să nu-mi dezvălui cunoştinţele. Cînd cineva îmi întinde o pagină de muzică instrumentală şi-mi cere părerea, am grijă să o ţin cu susul în jos, pretinzînd că o studiez în această poziţie, cu un ochi de expert. Cînd mă invită să le încerc noul pian cu coadă, caut să-l deschid la capătul greşit, iar cînd domnişoara casei îmi spune că învaţă să cînte la violoncel, o întreb, cu candoare, dacă la început ambuşura instrumentului nu i-a zdrelit îngrozitor buzele. Această atitudine produce o enormă satisfacţie, pe care o împărtăşesc într-o măsură mai mare decît s-ar putea crede în general. Dar, la urma urmelor, cei cu care mă port astfel sînt numai amatori.

Pentru a pune impostura mea în afara oricărei discuţii, cer să fie dovedită ca atare de către specialişti, de licenţiaţii şi doctorii noştri în muzică, ce pot scrie un *Nunc Dimittis* în cinci părţi, ştiu diferenţa dintre o fugă tonală şi una reală, sînt în stare să spună cît de matur era Monteverdi la cea de a 30-a aniversare a sa, pot să aibă păreri asupra adevăratei rădăcini a disonanţei acordului de septimă pe supratonică şi să creadă

Scanned with OKEN Scanner

serios că „*si* contra *fa* diabolus est“ [1]. În faţa lor trebuie să mă prezint însă ca un personaj care a trecut prin toate aceste triste împrejurări, fără să fi descoperit vreodată nici cea mai îndepărtată legătură vitală între ele şi muzică — o stare spirituală atît de neconceput pentru ei — care să-i facă să exclame :

„Prost absurd ! n-a citit măcar atît,
Încît să ştie menirea muzicii“

şi să-mi dea imediat recomandările necesare. Astfel, încerc să mă strecor fără a fi suspectat că sînt un om cinstit.

Totuşi, de vreme ce mistificarea, pînă la urmă, nu ne face să progresăm, am voie, oare, să sugerez că trebuie să fie ceva greşit în toate etichetările profesionale care au fost aplicate, în mod succesiv, lui Haendel, Mozart, Beethoven, Wagner şi, în sfîrşit, mie, de fiecare dată cu rezultatul condamnării noastre ca ignoranţi şi şarlatani ? Cum se întîmplă că atunci cînd doctorul Blank scrie despre muzică, nimeni, cu excepţia muzicienilor profesionişti, nu-l înţelege, în timp ce omul de pe stradă, dacă este iubitor de artă şi muzică, poate înţelege ceea ce a scris Mendelssohn, Wagner, Liszt, Berlioz sau oricare alt compozitor ?

Şi atunci, de ce colegul meu W. A., de exemplu, criticînd piesa domnului Henry Arthur Jones, zilele trecute, nu a analizat gramatical toate frazele principale ? Nu voi fi atît de crud ca să răspund acum la toate aceste chestiuni, deşi ştiu soluţia şi sînt în stare să o dau dacă voi fi provocat într-atît încît să-mi ies din răbdări. Deocamdată să ne mulţumim spunînd că scrisul este o artă foarte grea, critica un proces foarte anevoios, iar muzica, din punct de vedere al condiţiilor ştiinţifice, tehnice şi profesionale ale interpretării, compoziţiei şi predării, nu este lesne de desluşit fără o pregătire specială. Iar dacă criticul vrea să mulţumească specialiştii care doresc să citească numai despre muzică, atunci este clar că trebuie să pară cu totul alături de subiect pentru organistul care doreşte să citească despre foalele lui, ca să poată dovedi că acestea sînt sursa adevărată a întregii armonii.

15 februarie 1893

---

[1] Cvarta mărită, mult timp considerată intervalul cel mai disonant şi greu de intonat, primise denumirea de *diabolus*=diavol (n. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

MARŞUL FUNEBRU

Nu sînt întotdeauna îndeajuns de norocos pentru ca atunci cînd mă duc la concertele solemne să fiu în starea de spirit proprie ocaziei respective. Marşul funebru din *Eroica*, de exemplu, este foarte impresionant pentru cineva pe care înmormîntările îl impresionează. Din păcate, începuturile educaţiei mele în acest sens nu au fost ceea ce ar fi trebuit să fie. În primul rînd, m-am născut într-o familie cu un număr uriaş de rude, care de atunci s-au înmulţit şi au crescut considerabil. Legiuni întregi de mătuşi şi unchi, iar veri — cît nisipul mării. În consecinţă, într-o familie care, dacă nu are afecţiune faţă de membrii ei, dar este pătrunsă în mod excesiv de spiritul de clan, chiar o mortalitate scăzută reprezintă, în cursul unor simple pierderi naturale, un număr constant, suportabil, de funeralii la care eşti silit să mergi. La aceasta mai trebuie adăugat că oraşul în care trăiam, fiind împărţit din pricina opiniilor religioase deosebite, îşi înmormînta morţii în două mari cimitire, fiecare considerat de fracţiunea adversă ca anticamera perdiţiei, iar de patronii săi, drept poarta paradisului. Amîndouă cimitirele se aflau la cîţiva kilometri în afara oraşului. Faptul acesta, oricît ar părea de nesemnificativ, avea un efect deosebit asupra înmormîntărilor, căci o considerabilă porţiune din călătoria pînă la locul de veci, în special cînd decedatul trăise în suburbii, era de-a lungul unor drumuri de ţară. Chiar şi cea mai profundă durere nu-i face pe oameni să uite complet că timpul înseamnă bani. Aşa încît, deşi în primul stadiu al procesiunii noastre mergeam încet şi îndejuns de îndureraţi pe străzile oraşului, prin hîrtoape, cînd ajungeam în afara lui, se producea o schimbare bruscă în felul în care vizitiul mîna caii. Aceştia erau îmboldiţi prin cuvinte încurajatoare, se pocnea din bici, o zguduitură ne vestea să trecem braţele prin curelele largi ale cupeurilor de înmormîntare, ce se hurducăiau pe osii longitudinale de arcuri enorme şi absolut rigide. Şi atunci funeraliile începeau cu toată seriozitatea. Multe curse am mai făcut prin acele părţi de ţară în urma cîte unui unchi răposat, care, la rîndu-i, de atîtea ori a practicat şi el acelaşi sport. Dar în imediata vecinătate a cimitirului reapăreau casele, şi în acest punct durerea ne învăluia din nou cu o forţă copleşitoare. Abia eram în stare să ne tîrîm pînă la porţile mari de fier, unde un cal

Scanned with OKEN Scanner

negru, demonic, aştepta cu un fel de afet de tun primitiv şi un linţoliu ca să transporte povara noastră de-a lungul aleii, pînă la capela mortuară, părînd ca şi cum ar fi fost gata la fiecare pas să scoată foc pe nări, să desfacă o pereche de aripi uriaşe şi să se facă nevăzut cu coşciug cu tot, în fulgere şi fum de pucioasă. Iată scenele ce m-au făcut, pentru tot restul vieţii, să nu mai fiu sensibil la marşul funebru din *Eroica,* aşa cum erau ceilalţi. Episodul fatal, care mă dă complet peste cap, este acela cînd la oboi apare o melodie în major şi întreaga compoziţie devine mai strălucitoare, parcă se rostogoleşte, ca să zic aşa. În clipa în care începe, caut, în mod instinctiv, o curea ca să-mi trec braţul, iar orchestra pare că se pierde în vocile celor trei bărbaţi, toţi ţinînd strîns curelele, în timp ce ne hurducăm şi ne legănăm nebuneşte încoace şi încolo. Cel mai tînăr dintre ei, un văr, povesteşte o întîmplare romantică despre o întîlnire cu frumoasa soţie a lordului locotenent pe cîmpul de vînătoare (întîmplare cu totul imaginară) ; cel mai mare, un unchi, relatează tatii o nesfîrşită istorie despre un ceas vechi, care a costat cinci şilingi şi a mers perfect patruzeci de ani în şir, în timp ce tata se gîndeşte cît de mult i-a scurtat viaţa răposatului firea soţiei sale, cît alcoolul şi cît ceea ce s-ar fi putut numi cauze naturale. Dar cînd are loc reîntoarcerea bruscă şi oarecum neaşteptată a melodiei în minor, îmi închipui că am ajuns din nou la partea drumului cu case. În cele din urmă mă trezesc de-a binelea şi îmi dau seama că din ultima sau din ultimele două pagini ale partiturii interpretate, nu am ascultat critic nici o notă măcar. Nu-mi apăr purtarea de astăzi sau din trecut, ci o descriu numai, pentru ca metehnele mele să fie luate în considerare cum se cuvine atunci cînd îmi vor fi puse în balanţă verdictele critice. Ca băieţandru te distrezi cum poţi şi priveşti lucrurile la suprafaţă ; şi de vreme ce societatea caută să scape de morţii ei cu un alai grotesc, în care, în mod firesc şi inevitabil, apar de fiecare dată întîmplări hazlii, nu-i de mirare că funeraliile mă făceau să rîd, cînd eram copil, tot atît de mult pe cît mă scîrbesc acum cînd sînt mai vîrstnic, şi am întrezărit din culise ororile pe care unui public sentimental îi place să le audă cînd conduce pe cineva la „locul de veci".

14 februarie 1894

Scanned with OKEN Scanner

RUSKIN DESPRE MUZICĂ

Mi-am îngăduit să dau cinci şilingi pe *Ruskin despre muzică* — un volum recent apărut, de George Allen. S-a întîmplat ca prima frază care mi-a căzut sub ochi, deschizînd cartea, să fie : „Oratoriul secătuieşte viaţa religiei, transformînd-o în oasele moarte de pe nisipurile din Syren". Mi-a atras atenţia numaidecît, căci oratoriul modern, în cea mai mare parte o combinaţie de frivolitate şi senzualism, cu ipocrizie şi plictiseală de moarte, este încă un secret de fabricaţie, aşa că descoperirea de către cineva din afară pare interesantă. Cîteva pagini mai departe, dl. Ruskin descrie cîntecele pe care le-a auzit la sud de Alpi. De obicei, englezul care vine în Italia echipat dinainte cu mostre literare privind o naţiune de muzicieni înnăscuţi, vorbind limba cea mai muzicală din lume, este îndeajuns de grijuliu cu sine însuşi, ca om de gust, pentru a nu vedea un Giulini în fiecare gondolier şi o lăută a Sfintei Cecilia în fiecare acordeon.

Iată rezultatul inovaţiilor domnului Ruskin : „Urletul bestial, zbierete furibunde ale unor păcătoşi, pornite din gîtlejurile lor senzuale şi placide, le-am auzit, slavă Domnului, mai mult decît aş mai putea vreodată să îndur". Daţi-mi voie să-i strîng mîna domnului Ruskin cu simpatie pentru acest pasaj. În Italia, norocul de a ajunge, direct de pe stradă, *primo tenore* la Operă ocupă acelaşi loc în imaginaţia oamenilor ca şi norocul de a te nimeri cîştigător la un derby în Anglia. N-ai cum scăpa de strigătele obscene de pe străzile Italiei, pe care dl. Ruskin le descrie cu atîta forţă, şi totuşi nu cu prea multă sau suficientă forţă, căci graiul nu va putea cuprinde toată pretenţiozitatea şi lăcomia după bani a acestora, lăsînd la o parte vacarmul neplăcut pe care-l produc.

Faptul că dl. Ruskin este îndrăgostit de muzică, atunci cînd se ocupă de aceasta, constituie în acelaşi timp şi forţa, dar şi slăbiciunea sa. Există întodeauna ceva comic în contrastul dintre felul în care apar oamenii transfiguraţi în ochii celor care îi iubesc şi felul cum îi văd cei care nu au astfel de sentimente ; sau, în aceeaşi ordine de idei, şi aşa cum apar în proprii lor ochi. Iar tragicomedia dragostei bărbaţilor şi femeilor este reprodusă în dragostea lor pentru artă.

Scanned with OKEN Scanner

Dl. Ruskin iubeşte cu trup şi suflet muzica, la fel ca şi mine, numai că eu, ca să spun aşa, sînt căsătorit cu ea în calitatea mea de critic profesionist, în timp ce el nu este decît un pretendent, avînd iluziile unei cunoaşteri imperfecte şi imaginea unei dragoste perfecte. Ascultaţi, de exemplu, aceasta :

„Muzica adevărată este expresia naturală a unei pasiuni înalte pentru o cauză dreaptă. În proporţie cu măreţia şi forţa oricărei personalităţi, expresia, fie a bucuriei, fie a suferinţei, devine măsurată, purificată, calmă şi capabilă a fi interpretată numai prin maiestatea sunetului ordonat, frumos împodobit de cuvinte. Exact în raport cu gradul în care sîntem constrînşi în ceea ce priveşte cauza şi concepţia pasiunilor noastre, năvalnici în dezvăluirea lor, nestatornici, triviali sau timizi în modul de a le ataca, exprimarea acestor pasiuni prin mijloace muzicale devine scindată, mediocră, factice şi, în sfîrşit, imposibilă : muzica sferelor nu va putea pogorî să repare ireparabilul — şi astfel rămîne pentru totdeauna ceva împotmolit în discordanţă ori tăcere".

Sînt întru totul de acord cu dl. Ruskin în această privinţă, deşi nu rezistă unei analize. „Muzica sferelor" nu este ceva chiar atît de ciudat cum crede. Muzica exprimă orice emoţie, josnică sau superioară. Muzica e cu totul amorală. În ultima lucrare a sa, Verdi înalţă pînă la cel mai înalt grad expresia senzuală a lui Falstaff, devorînd din ochi o cană cu vin de Xeres, după cum Beethoven, în *Simfonia IX*, preamăreşte expresia unei „pasiuni înalte pentru o cauză dreaptă". Muzica şi-a bătut joc şi a terfelit legenda lui Orfeu la Offenbach, tot atît de puternic şi adînc precum a înnobilat-o la Gluck. Dl. Ruskin însuşi a dat, în acest sens, un exemplu — un exemplu cu totul greşit, între noi fie spus — dar să trecem mai departe : „Acel muzician care a folosit puterea cea mai mare (în arta sa) prin care Tatăl spiritual a însufleţit vreodată lutul acestei lumi, a folosit-o, luaţi aminte, tocmai ca să urmeze şi să găsească sunetele cele mai potrivite pentru libretul lui *Zauberflöte* şi *Don Juan* — cele mai nesăbuite şi mai absurde cuvinte şi subiecte ale intelectului uman — întru delectarea viitoare a neamului său ! Nicicînd n-a fost în istorie un asemenea spectacol de degradare morală inconştientă (dar o inconştienţă primejdioasă) a celei mai înalte facultăţi în scopurile cele mai mărunte".

Scanned with OKEN Scanner

Iată un exemplu de păcat capital, obsedant la dl. Ruskin — indignarea virtuoasă. Dacă aceste două opere sînt exemple ale celor „mai nesăbuite şi mai absurde" cuvinte subliniate de sunete perfecte — asta în cazul muzicii adevărate — atunci cum rămîne cu definiţia care limitează muzica adevărată la „expresia naturală a unei pasiuni superioare pentru o cauză dreaptă" ? Evident, lucrurile se bat cap în cap.

Şi acum să-mi fie îngăduit a-l ruga pe dl. Ruskin să-şi revizuiască ilustrările, dacă nu chiar argumentele ! Generaţia care nu a putut vedea nimic altceva în *Zauberflöte* decît o extravaganţă năstruşnică era aceea căreia dl. Ruskin, fără îndoială, îi aparţinea ca epocă ; de astă dată a coborît pînă la nivelul mediu al gîndirii sale, în această critică superficială a lucrării pe care Mozart, în mod conştient, a consacrat-o expresiei simpatiilor sale morale. Tot ceea ce este adevărat şi esenţial în veneraţia sa pentru muzică ar fi zdruncinat dacă în realitate — din fericire nu este aşa — muzica lui Sarastro ar fi rodul unei inspiraţii plate şi triviale. Dacă ar trebui să-l asigur pe dl. Ruskin că *Madonna* lui Bellini, cu Sfînta Ursula, din Veneţia, a fost la origine făcută de către pictor ca firmă a unei cîrciumi, dlui. ar refuza, pur şi simplu, să admită această poveste, indiferent de evidenţa care ar exista, pornind de la ideea că lucrul este cu totul şi cu totul imposibil. De vreme ce nu vede o asemenea imposibilitate în *Zauberflöte*, trebuie să conchid că nu cunoaşte capodoperile muzicii aşa cum le cunoaşte pe cele ale picturii.

Cît despre *Don Juan*, adică *Desfrînatul pedepsit*, singura sa trăsătură imorală este moralitatea supranaturală, răzbunătoare. Cei care străbat cu eforturi prin categoriile obişnuite de bine şi rău şi ajung la capătul celălalt cîntînd *Finch han dal vino* şi *Là ci darem* nu reuşesc, la drept vorbind, să fie vizitaţi de statui şi apoi să fie smulşi de pe pămînt şi azvîrliţi tocmai pe tărîmul chinurilor veşnice şi să mai pretindă că nu fac altceva decît să ocolească problema socială pe care o prezintă. Încă nu a fost stabilit dacă lumea datoreşte mai mult unor Don Ottavio decît Don Juanilor.

Este, desigur, cu neputinţă să ai o atitudine serioasă faţă de un libret care reprezintă un atît de ciudat amestec între ve-

Scanned with OKEN Scanner

chea tradiţie a bătrînului Punch [1] şi filozofia modernă emancipată a lui Molière. Dar fie că aplici critica pripită a domnului Ruskin la *Punch & Judy* sau *Le Festin de Pierre* vei vedea, cred, că în esenţă nu-i nimic altceva decît o jalnică explozie de oroare, de cel mai tipic Denmark Hill [2]. Indiscutabil, opera *Don Juan* este excelentă, datorită risipei de înţelepciune, frumuseţe şi umor. Dacă vreo teorie moralizatoare ar duce la concluzia că această operă e stupidă, cu atît mai rău pentru teoria respectivă.

Mai departe, trebuie să protestez împotriva sfaturilor pe care dl. Ruskin le dă tinerelor din Anglia. În primul rînd, ca un adevărat şarpe viclean, el ademeneşte pe tînăra englezoaică, şi aşa predispusă la fariseism, cu următoarele cuvinte perfide : „De la bun început, consideră toate calităţile tale drept mijloace de ajutorare pentru alţii". Iată „Denmark Hill" cu vîrf şi îndesat. Dar artistul din dl. Ruskin obţine întotdeauna ceea ce e mai bun din Denmark Hill, şi chiar pe pagina următoare spune : „Gîndiţi-vă numai la corectitudine, niciodată la efect sau exprimare".

Ei bine, poate cineva, rogu-vă, să-mi spună cum va considera o tînără fată calităţile ei „drept mijloace de ajutorare pentru alţii" ? Asta înseamnă că nu trebuie să ai mintea la nimic altceva decît la efect şi exprimare şi, în consecinţă, să-ţi educi conştiinţa şi susceptibilitatea personală care o întovărăşesc pînă în cel mai înalt grad — şi în acelaşi timp să nu te gîndeşti de loc la efect şi expresie, ci numai la corectitudine. Vorbind ca un rival înţelept — ca unul care cel puţin în problemele muzicale se consideră în stare să joace rolul lui Codlin, dîndu-i replica lui Short [3] domnului Ruskin — sfătuiesc din toată inima pe tinerele fete din Anglia, fie că sînt sau nu în-

---

[1] Personaj comic grotesc din teatrul de păpuşi numit Punch & Judy (n. tr.).

[2] Denmark Hill, cartier londonez locuit la acea vreme de burghezi snobi (n. tr.).

[3] Codlin şi Short, personaje din romanul lui Dickens *Old Curiosity Shop* (*Prăvălia de antichităţi*), care cutreeră drumurile cu teatrul de păpuşi (n. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

scrise în Asociaţia Sfîntului Gheorghe [1], să cultive muzica numai pentru dragostea şi nevoia de muzică şi să o practice în totală umilinţă spirituală, fără a uita însă vreodată că altfel, mai mult ca sigur, în loc să „într-ajutoreze pe alţii", vor face pe orice muzician care le va auzi să-şi ia lumea-n cap.

Cel mai mare ajutor pe care o tînără muziciană obişnuită poate să-l aducă altora este să nu cînte. Atenţie, vorbesc despre viaţă aşa cum este în prezent. Într-o bună zi, poate, dacă va fi ca în paginile din *Wilhelm Meister* sau *Sesame and Lilies* [2], cînd n-ar mai exista pian, iar fetele noastre s-ar duce sus în munţi ca să facă primele exerciţii la harpă, încurajările domnului Ruskin privind păcatul de a îndeplini ceva, pur şi simplu, numai pentru că îţi place vor fi cît de cît plauzibile. În prezent însă, nu.

„Este, cred — spune dl. Ruskin — tot atît de sigur că în ultimii douăzeci de ani am învăţat să înţelegem mai bine muzica bună şi să o iubim mai mult, aşa după cum este sigur că nu au sporit, în aceeaşi perioadă de timp, cunoştinţele noastre şi dragostea pentru pictură. Motivul poate fi uşor de găsit. Muzica ne-a fost aleasă de către maeştri, pe cînd tablourile — de noi înşi-ne".

Vai ! Cît de lesne este să găseşti o explicaţie pentru ceva ce nu există ! Nu pentru că şi aici, ca îndeobşte, greşeala domnului Ruskin n-ar conţine cumva de o sută de ori mai multă perspicacitate decît exactităţile celor mai mulţi dintre oameni. Este cu totul adevărat că lucrările apreciate, care la concertele noastre bune plac publicului, sînt de o clasă mult mai înaltă decît lucrările apreciate la Academia Regală şi că diferenţa se datoreşte faptului că Beethoven şi Wagner se găsesc încă în situaţia care le îngăduie să dicteze publicului ceea ce este bun. Dar publicul nu este într-adevăr conştient de acea parte din lucrările lui Beethoven care se ridică deasupra nivelului picturii ce se bucură de popularitate. O mare parte din muzica lui Beethoven rămîne neinteligibilă pentru public, şi de aceea este plictisitoare, fiind acceptată numai pentru că alternativa este :

---

[1] *The Guild of St. George*, asociaţie constituită în 1871 de John Ruskin, avînd la bază, printre altele, şi principiul că „Hrana poate fi obţinută numai din pămînt, iar fericirea — prin cinste".

[2] Una din cele mai cunoscute lucrări ale lui Ruskin (n. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

sau nici un fel de muzică sau ceva mult mai plictisitor. Dar va accepta-o publicul atunci cînd muzicieni de duzină vor domina definitiv producţia de simfonii şi opere reflectînd în lucrările lor ceea ce este mai puţin valoros în muzica lui Beethoven şi lăsînd la o parte acele elevaţii tulburătoare, profunzimi şi măreţii spirituale ?

Mă îndoiesc. Wagner l-a acuzat pe Meyerbeer că a mers pe urma marilor maeştri, aşa cum graurul urmează plugul, culegînd bucăţelele pe care forţa acestora le scoate la iveală şi servindu-le apoi la Paris fără să le amestece cu nimic mai nobil. Acest proces care are loc în muzică de mai puţin de un secol s-a desfăşurat în pictură timp de trei sau patru sute de ani, astfel încît pictorii noştri contemporani, populari, s-au descotorosit total de ceea ce era măreţ la marii maeştri ai Florenţei, Romei şi Veneţiei, mai mult decît compozitorii contemporani de ceea ce era măreţ la Mozart, Beethoven şi Wagner. Cu toate acestea, sub înrîurirea cererii populare, procesul continuă şi vom avea în curînd toată scena ocupată de o muzică mediocră, la fel de mult ca şi de o pictură mediocră, aşa cum se cuvine să se întîmple într-o ţară cu o populaţie mediocră.

Nici nu trebuie să mai adaug că domnul Ruskin însuşi, credincios metodei sale de a nu-şi controla niciodată cuvintele, ci de a le da drumul aşa cum îi vin şi spunînd în decurs de zece minute, cu egală vervă, despre orice subiect, şi ce e bun şi ce e rău, nu crede, într-adevăr, în asemenea năzbîtii, că lumea poate fi ţinută la un nivel superior, alegîndu-i-se muzica de către maeştri. De exemplu :

„Nu puteţi picta sau cînta spre a deveni buni. Trebuie să fiţi buni înainte de a cînta sau picta, şi apoi culoarea şi sunetul vor completa tot ceea ce e mai bun în voi".

Publicul nu poate aprecia muzica bună, fie că este aleasă de maeştri sau nu, decît în măsura în care este „bun" el însuşi. Puteţi ţine legat mult şi bine un cîine de pupitrul lui Richter, forţîndu-l să asculte toate simfoniile lui Beethoven, şi nu-şi va schimba cîtuşi de puţin părerea cu privire la plăcerile pe care le oferă vînătoarea de şobolani faţă de muzica clasică ; acelaşi lucru rămîne valabil, păstrînd proporţiile, şi pentru oameni. Adevărul este că cei mai mulţi dintre noi, departe de a fi legaţi de un pupitru, nu avem niciodată posibilitatea să aflăm dacă putem aprecia muzica autentică sau nu.

Scanned with OKEN Scanner

Dl. Ruskin are, probabil, dreptate cînd anticipează că se va produce o schimbare a gustului „dacă publicului, obişnuit să audă doar muzica lui Christy, scripcari orbi şi cerşetori răguşiţi, scîrţîind şi urlînd pe străzi, i s-ar oferi audiţii zilnice ale unor orchestre adevărate, care să execute lucrările celor mai mari maeştri clasici".

Dar acum trebuie să las la o parte o carte infinit de sugestivă şi stimulatoare, pe care nici un critic muzical nu poate să o ignoreze. În încheiere, voi reproduce, fără nici un comentariu, încă un citat, ca exemplu de ceea ce ar fi fost poate critica muzicală a domnului Ruskin dacă ar fi intrat în domeniul meu de preocupare, şi nu într-al său :

„Grisi şi Malibran au cîntat cel puţin de trei ori mai lent decît oricare altă cîntăreaţă, iar Patti, cînd am auzit-o ultima dată, a masacrat rolul Zerlinei în *Là ci darem*, ca şi cînd atît ea cît şi publicul nu ar fi avut decît un singur scop : să termine aria lui Mozart cît mai repede posibil . . . Apoi am fost pe punctul de a învăţa să cînt şi, cu toate că n-am reuşit niciodată să fac mai mult decît să citesc cu uşurinţă notele, am ajuns totuşi la înţelegerea anumitor principii ale artei muzicale. Aceste principii poate voi fi în măsură să le impun cu folos gîndirii muzicale a publicului, chiar şi aştăzi".

2 mai 1894

ARTICOLELE MELE ŞI DR. STANFORD

Dr. Villiers Stanford ne-a făcut cinstea să exprime, în articolul *Unele aspecte ale criticii muzicale în Anglia*, vederile sale în acest domeniu. Sînt foarte ispitit să-l reproduc aici în întregime, căci este cel mai bun articol pe care l-am citit asupra acestui subiect — neobişnuit de judicios şi exact şi mult mai bine scris decît cele mai multe critici muzicale. Voi cita cel puţin expunerea punctului său de vedere principal, deoarece n-aş putea să o parafrazez cu folos.

Scanned with OKEN Scanner

„Luni seara s-a reprezentat o operă nouă, ce constituie, probabil, munca mai multor ani, rezultatul unei gîndiri şi străduanii zilnice ale compozitorului şi libretistului. Pînă marţi dimineaţa se aşteaptă de la un critic, care a făcut chiar atunci prima sa cunoştinţă cu compoziţia, să scrie o cronică completă şi exactă despre meritele şi deficienţele acesteia, despre măiestria şi efectul produs, gata pentru tipar la orele 2 a. m., în scopul de a instrui publicul, înaintea gustării de dimineaţă, cu privire la atitudinea pe care ar trebui să o ia atunci cînd se va găsi în rîndurile auditorului. Datorită unei îndelungate experienţe în măiestria muzicianului, sînt în măsură să-mi dau seama excepţional de iute, chiar de la prima audiţie, de trăsăturile unei lucrări noi. Pot afirma astfel că este ridicol să aştepţi în asemenea condiţii cea mai bună critică sau măcar o critică temeinică. Să insişti asupra realizării unei lucrări, la repezeală, este o încercare grea pentru scriitor, o jignire adusă autorilor şi o necuviinţă faţă de public".

Oricît de adevărat ar fi acest lucru şi oricît de impresionat aş fi de prinosul, strecurat aici şi prezentat explicit în altă parte, adus superiorităţii acelor articole săptămînale, dintre care ale mele pot fi luate ca exemplu, totuşi nu sînt sigur că părerea formată într-o săptămînă este întotdeauna cu mult mai valoroasă decît o inspiraţie căpătată într-un moment. Singurele compoziţii muzicale ce necesită o gîndire de mai mult de o jumătate de oră sînt acelea care cer o perfectă cunoaştere critică, o familiarizare intensă de cel puţin zece ani. Nu văd totuşi cum se poate susţine, măcar un moment, că articolele săptămînale sînt mai „exacte" decît cele zilnice. Să căutăm să întărim ideile noastre asupra acestui subiect, îndepărtîndu-ne de „critica" abstractă şi apropriindu-ne de realitatea din care a fost abstractizată, adică de acea făptură care trăieşte, respiră, greşeşte, are un nume — de cel care scrie critica.

Pentru a preîntîmpina orice fel de necazuri, nu voi cita nici un critic muzical. Cel dramatic sau parlamentar îmi vor servi scopul tot atît de bine. Doi dintre cei mai buni critici dramatici din Londra, dl. Clement Scott şi dl. Walkley, scriu eseuri săptămînale şi note despre noile piese, pentru ora 2 dimineaţa. Ambii scriu notele sub impresia momentului. Dl. Scott îşi redactează nota cu întîrziere, dar totuşi sub influenţa primelor impresii, pe care le comunică de cele mai multe ori fără a le denatura. Dl. Walkley are o mare putere de analiză, şi, în

Scanned with OKEN Scanner

ce-l priveşte, aportul în elaborarea intelectuală a notei scrise cu întîrziere este imens. Dar a observat oare cineva vreun aport, în amîndouă cazurile, în materie de justeţe? Eu unul, sînt sigur, n-am observat niciodată.

Să luăm un alt exemplu. Ani de-a rîndul am arătat stăruitor directorilor de ziare necesitatea de a trimite un cronicar bun în Camera Comunelor, să scrie note cu privire la şedinţele Camerei, tot aşa cum trimit un cronicar la operă. Dar ca să-i dai unui asemenea cronicar argumente pentru lordul Rosebery împotriva lordului Salisbury este tot atît de absurd ca şi cum ar fi să-mi dai mie argumente pentru Calvé împotriva Melbei sau colegului meu W. A. pentru Irving contra lui Tree. În anii din urmă, obiceiul de a se prefaţa procesele verbale ale şedinţelor Camerei printr-un raport descriptiv a dus la dezvoltarea criticii parlamentare, în sensul celor spuse de mine.

De exemplu, dl. Massingham, un oritic parlamentar tipic, de factură nouă, criticînd o dezbatere, va preamări înfăptuirile dlor. Balfour şi John Burns şi îl va defăima pe Sir Wiliam Harcourt şi pe Chamberlain, sau invers, ca şi cum pe lumea asta n-ar exista decît partide politice. S-ar părea că lucrurile se petrec în chip imparţial, dar crede oare cineva că Massingham ar mai fi „drept", sau măcar cît de cît drept, dacă performanţele sale extraordinare din zori ar fi înlocuite cu unele săptămînale? Realitatea este că justeţea nu-i treaba criticului. Şi nu există pretenţie mai necinstită şi mai intolerabilă în critică decît acel aer impersonal, abstract, autoritar, care, pentru că e atît de lesne de luat şi se pretează aşa de bine la însăilări pripite de fraze, este direct încurajat tocmai cu acea grabă pe care Stanford o dezaprobă.

În articolul lui Stanford, care este o capodoperă în privinţa tactului, nu se vorbeşte, şi nici nu se face vreo aluzie la criticii în viaţă din presa engleză. Se menţionează „criticul", „corespondentul muzical" şi aşa mai departe. Ei bine, „criticul" este un personaj minunat. S-ar putea crede că dacă acestei creaturi superioare i s-ar da timpul necesar să-şi cerceteze părerile, echilibrul balanţei ar atîrna de un fir de păr. Dar înlocuiţi cuvîntul „oritic" cu iniţialele G.B.S. Numaidecît realitatea iese la lumină, şi veţi vedea, fără nici o bătaie de cap, că trecerea cîtorva zile între spectacol şi notă, departe de a şterge parţialitatea şi prejudecăţile scriitorului în legătură cu ceea ce îi place

Scanned with OKEN Scanner

şi nu-i place, cu înclinările sale, temperamentul său, tradiţiile locale şi naţionalitatea — într-un cuvînt el însuşi — îi dau doar putinţa să le exprime într-un mod mai abil.

Nici un om, îndeajuns de sensibil ca să fie un critic eficient, nu poate mînui ani de-a rîndul pana cu care, prin natura preocupărilor sale, calcă pe nervii cuiva la fiecare trăsătură, fără a fi conştient cît de monstruoasă şi de nejustificată este pentru el atitudinea supraomenească de imparţialitate. Dacă nenumăratele nedreptăţi pe care le-am făcut în aceste coloane, în mod inconştient, au fost comise într-o asemenea atitudine, aş merita să fiu spînzurat. De aceea, adaug la cererea doctorului Stanford, în legătură cu exprimarea mai atentă în foiletoanele săptămînale, încă una cu privire la sinceritatea expunerii, nu numai a părerii criticului, dar şi a atitudinii în care această părere a fost formată.

Nu putem scăpa de nervii criticului, de neliniştile sale, de supărările, prieteniile, pizma, entuziasmările (de dragoste sau altele), mai mult chiar, de politica şi religia sa, dacă au contingenţă cu ceea ce critică. Toate acestea au o serioasă contribuţie, şi pentru el ar trebui să fie o chestiune de onoare — tot aşa cum, desigur, este interesat să nu fie politicos — faptul de a nu încerca să şi le ascundă sau să prezinte rezultatul lor sub forma unei declaraţii rigide de atoateştiutor infailibil. Dacă publicul ar primi o asemenea manifestare personală spunînd cu răceală : „Nu vrem să ştim ce fel de om eşti, ci doar dacă un anume fapt, un artist, ori un spectacol, este bun sau rău“, atunci criticul ar fi în măsură să riposteze, fără posibilitate de replică : „Cum poţi, oare, spune ce valoare are părerea mea asupra acestei chestiuni dacă nu ştii ce fel de om sînt ?“ Dar de fapt publicul niciodată nu întîmpină astfel un critic bun. Criticul care nu-i în stare să intereseze publicul prin propria-i persoană şi-a greşit profesia. Asta-i tot.

Doctorul Stanford atinge un punct nevralgic atunci cînd vorbeşte despre „pericolul ivit cînd directorii de ziare, care se întîmplă să fie neştiutori în materie de muzică, se adresează scriitorilor, aproape tot atît de neştiutori, numai că au darul să scrie“. Şi aici, pentru singura dată în articolul său, doctorul Stanford vorbeşte fără a cunoaşte temeinic ziaristica. Directorii de gazete, prin anumite legi ale naturii ce joacă încă renghiuri ştiinţei, sînt întotdeauna ignoranţi în ceea ce priveşte muzica şi prin urmare, din păcate, mereu superstiţioşi pe această temă.

Scanned with OKEN Scanner

În loc să privească mai cu atenţie celelalte aptitudini ale criticului, pentru că nu le pot aprecia pe cele muzicale, se uită cu o spaimă care îi face incapabili să-l judece la justa sa valoare.

Arătaţi-mi un director de ziar care să poată spune dintr-o privire dacă o recenzie, un editorial, o corespondenţă sau ştirile se datoresc unei mîini abile sau nu şi care să aibă o anumită putere de a intui baremi ceea ce face parale şi ce nu, în sensul criticii de la Academia Regală. Iar eu, dacă scriu doar „în tema a doua apare, în mod neaşteptat, pe dominantă, o melodie curgătoare şi plină de graţie, contrastînd fericit cu vigoarea aspră a precedentei", îl voi aduce pe iscusitul director de ziar la o situaţie atît de jalnică, încît mă va lăsa să umplu coloanele cu platitudini pompoase, cu cele mai plictisitoare plagiate din programele analitice, cu tămîieri sfruntate, cu o gramatică proastă, fără nici o logică, cu date false, nume incorecte, cu greşeli la tot pasul, dar cu o singură condiţie : să o fac în calitate de critic muzical.

În toate acestea, nu pentru că articolele mele nu-l vor plictisi şi îngrijora tot atît de mult cum ar plictisi şi îngrijora pe alţii, ci pentru că nu doreşte să rişte o dispută cu mine asupra unui subiect pe care nu-l înţelege şi din obiceiul său de a considera muzica drept o secţie a spitalului de nebuni, practicată de nişte oameni ce nu sînt fiinţe normale şi tefere. De aceea, îi va fi mai uşor „să considere că este în ordine" şi să se mîngîie cu gîndul că, oricum, nu are nici o importanţă. Dr. Stanford spune : „Dacă directorii de ziare angajează o persoană incompetentă, opinia publică, desigur, mai devreme sau mai tîrziu, va descoperi şi va dezvălui pe ignorant". Asemenea speranţă este absolut nejustificată de experienţă, încît aş putea să consider că dr. Stanford o prezintă mai mult de formă, pentru ca să nu lase această dificultate fără măcar un simulacru de soluţionare.

Dar de ce să nu se constitue oare un „Comitet al vigilenţei muzicienilor", care să-i dea în vileag pe criticii incompetenţi ? Mai zilele trecute, ne amintim cu toţii, cinci eminenţi muzicieni au publicat un protest împotriva unui anumit critic muzical. Fiind începători în acest domeniu, nu au făcut-o bine, iar criticul a tras foloasele. Sper totuşi, în mod sincer, că cei cinci nu se vor descuraja. După cîteva încercări, „Comitetul vigilenţei" va învăţa să atace cu precauţie şi în mod efectiv şi să preîntîmpine slăbiciunea profesională privind exagerarea importanţei

Scanned with OKEN Scanner

unor asemenea greşeli— ca faptele istorice şi tehnica muzicală — care, cîteodată, dau un aer ridicol unei critici în adevăr perspicace şi deosebit de temeinică.

Critica muzicală, asemenea predicilor, este de o calitate submediocră, deoarece, pur şi simplu, nici una, nici cealaltă nu sînt discutate vreodată sau contrazise. M-aş bucura dacă s-ar forma un asemenea comitet, în special dacă dr. Stanford ar fi preşedinte şi s-ar ocupa de redactarea unor proteste publice, foarte indicate, pare-se, de a fi emise.

13 iunie 1894

Scanned with OKEN Scanner

PARTEA II
Tradiție primordială

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

ORFEU DE GLUCK

Gluck, cuceritorul Parisului, va cuceri, în sfîrşit, Londra ? Sper, căci a fost un mare maestru, unul dintre aceia pentru care nu sîntem încă pregătiţi nici acum. Planul nostru de a aduna într-un sac pe cîntăreţii de operă de la Milano, Viena, Montevideo, Chicago, Clapham, din China şi Peru şi a-i deşerta pe scena de la Covent Garden, ca să se agite mai abitir în *Trubadurul* şi *Traviata,* nu a reuşit cînd a fost vorba de Gluck. Iată acest *Orfeu* de exemplu ! Oricine poate vedea, cîteva secunde înaintea ridicării cortinei, că evoluează prin introducerea muzicii vocale, nu către un vălmăşag de sunete, ci mai degrabă către un balet pus la punct pînă în cele mai mici amănunte. Corul de deschidere, *S'in questo bosco,* răsună înălţător pentru publicul ce priveşte grupurile de figuri într-o mişcare poetică sau într-o atitudine elocventă, draperiile care cad în linii graţioase, ondulîndu-se în culori frumos alese, totul îmbinîndu-se într-un tablou complet şi remarcabil.

În asemenea împrejurări, bătrînul nostru prieten, Monseigneur de l'Oeil de Boeuf, cînd avea chef, fără îndoială, se distra. Dar cînd noi, adică Smith şi Jones, cu tradiţiile noastre de mahala, ne ducem la operă pătrunşi de sentimentul aventurii neobişnuite pe care ni-l insuflă arta, rămînem înmărmuriţi în faţa spectacolului dat de coriştii noştri vechi şi iscusiţi, ce protestează cu trup şi suflet împotriva pretenţiei absurde de a li se cere să arate ca nişte păstori şi păstoriţe din antichitate, cînd veşmintele lor teocritiene de doliu au un aspect jalnic, ponosit,

luate parcă de la un tîrg de vechituri, dar fără nimic pitoresc, cînd pînă şi tinerele lui Katti Lanner se mişcă cu stîngăcie şi nesiguranţă, pierzînd cadenţa în sunetele acelea elegiace, prelungite cînd scena sugerează mai degrabă Wimbledonul pe o zi friguroasă, iar mormîntul Euridicei, nu ştii dacă e un dolmen druid sau o piatră de hotar, purtînd numele răposatei cu litere de o şchioapă, ca pentru o reclamă — atunci trebuie să mărturisim că *S'in questo bosco* este departe de a-i delecta pe cei care-l ascultă pentru prima oară.

Aceste cusururi au fost din plin prezente la Covent Garden miercurea trecută ; totuşi, în ciuda lor, *Orfeu* a triumfat. Gluck şi cu Giuglia Ravogli ne-au făcut să uităm chiar şi canapeaua sărăcăcioasă, adusă parcă dintr-o casă dărăpănată cu camere de închiriat de la mare şi plasată fără pic de ruşine în mijlocul scenei, chiar lîngă gura lui Hades, pentru ca Euridice să aibă unde muri ca lumea, aceasta fiind ultima batjocură a directorului de scenă ; apoi, oamenii situaţi în culise au început, puşi de el, să vorbească în gura mare ca să acopere vocile şi să abată atenţia spectatorilor. E şi asta ceva, să trăieşti în cea mai bogată capitală din lume şi totuşi să fii obligat să înghiţi spectacole de operă, la teatrul cel mai spaţios şi mai scump, înjghebate din improvizaţii şi trucuri de bîlci ! Şi, pentru a-ţi călca şi mai mult pe nervi, aştepţi, între acte, mai îndelung decît ar fi fost necesar pentru aranjarea celui mai complicat decor la Lyceum sau la Drury Lane, ca să se arunce la o parte această canapea mizerabilă.

Nu sînt sigur dacă Gluck nu este în măsură acum să fie mai bine înţeles decît a fost vreodată de la Revoluţia Franceză. Ascultînd serile trecute acordurile din „Cîmpiile Elizee", am avut sentimentul că muzica se îndepărtase prea mult de ele şi nu avea să le mai regăsească decît acum cîteva zile, cînd Wagner a scris muzica pentru „Vinerea Mare" din Parsifal. Nu cred să existe experienţă muzicală mai bună decît cea cîştigată din călătoria spre aceste două celeste locuri de odihnă. *Zauberflöte* şi *Simfonia IX* îţi dau un sentiment neplăcut al virtuţii, efortul anevoios către o năzuinţă, pe cînd în Cîmpiile Elizee şi în pajiştile Vinerei Mari, virtutea şi efortul sînt transcendente : nu mai e nevoie cîtuşi de puţin să fii bun sau să te mai străduieşti de a te înălţa ; o dată ajuns la capăt, s-a isprăvit cu regulile acelea blestemate igienice ale sufletului, le-ai şi ui-

Scanned with OKEN Scanner

tat. Nu pentru că ar fi lipsite de farmec — departe de mine gîndul de a tăgădui aceasta. Virtutea, asemenea viciului, are părţile ei îmbietoare. Merită foarte mult să te strecori din Cîmpiile Elizee în domeniul lui Klingsor, şi Weber să-ţi arate splendorile grădinii sale magice, să te laşi furat în vîltoarea luptei şi a speranţei cu Beethoven, Mendelssohn să te prezinte în salonul castelului său lumii simandicoase, să treci apoi, condus de Mozart, printr-o seamă de episoade comice şi cavalereşti de neuitat, episoade care să nu producă o reacţie mai amară ca aceea ce s-ar cuveni să urmeze după scenele de pasiune tragică sau de sentimentalism frenetic, prilejuite cu iscusinţă lui Klingsor de către Meyerbeer, Verdi şi Gounod.

O clipă nu uit toate acestea, dar, în acelaşi timp, sînt bucuros să mă aflu din nou în Cîmpiile Elizee. Şi pentru că am umblat şi pe pajiştile Vinerei Mari, pot vedea acum, mai limpede decît oricine, că înainte de *Parsifal* Gluck a fost un Wagner al epocii sale. Acest fapt ar fi fost discutat furtunos de către Berlioz, care era totuşi un critic aproape tot atît de bun ca şi mine. Ascultaţi *Orfeu*, în care dezvoltarea fiecărei forme muzicale, interval melodic, progresie armonică şi timbru orchestral provin dintr-un anumit simţămînt sau scop al dramei, şi veţi auzi acea perfectă unire dintre poezie şi muzică, pe care aţi auzit-o mai înainte numai în cantatele lui Bach şi în dramele muzicale ale lui Wagner. În locul unui simplu compozitor de operă, legat de text ca de un pilon, şi de care se dezbară cînd i se oferă vreun pretext pentru un cor al soldaţilor, un vals sau un final tare, apare muzicianul poet care pune muzica pe acelaşi plan cu expresia poetică.

Deşi este uşor să desluşeşti acest lucru în *Orfeu*, în anumite *lamenti* ca *Che farò ?*, miercuri, în muzica de balet, nu a fost prea evident, cu toate că şi-ar fi pierdut caracterul poetic dacă nu apărea Giuglia Ravogli, care, trebuie să mărturisesc, m-a dat gata. Pentru mine nu mai are nici o importanţă dacă dicţiunea ei nu este întotdeauna aşa de pură ca aceea a lui Salvini, că ruladele ei sunt inferioare în siguranţă şi spontaneitate faţă de cele ale lui Signor Foli, că trena rochiei pe care o purta cînd am văzut-o prima dată în rolul lui Amneris ar fi trebuit să aibă cu mult mai mulţi metri de material, că nu ar fi fost necesar să-şi pună sprîncenele cenuşii şi zbîrciturile Azucenei şi că este

Scanned with OKEN Scanner

în stare, după un leşin pe scenă, să apară imediat şi să mulţumească aplauzelor. Ah, pantomima aceea răscolitoare, îmbătată de sensibilitate şi graţie, în momentul în care Orfeu, în Cîmpiile Elizee, trecînd pe furiş de la o umbră la alta, încearcă să ghicească prin simţul tactil pe cea pe care era oprit să o mai caute cu ochii ! Se vedea cît de colo că umbrele erau balerine, dar n-avea importanţă ; Giuglia trezea în noi acea forţă care face pe copil să vadă în păpuşa de cîrpă o făptură omenească. Chiar şi prima balerină se putea transforma în Euridice cînd mîna Giuglei, tremurînd, cu o mîngîiere reţinută, trecea peste ochii ei ! Dar intrarea pe tărîmul lui Hades, rugăminţile fierbinţi adresate Furiilor, iar mai tîrziu elocinţa faimoasei arii din ultimul act ! Nici nu am fost măcar surprins, ci doar alarmat, cînd am văzut un domn dintr-o avanscenă, entuziasmat la culme, apucînd un buchet destul de mare şi azvîrlindu-l spre ea. Noroc că nu a lovit-o în cap, căci i l-ar fi mutat de pe umeri, dacă proiectilul nu cădea ceva mai departe de obiectiv. Succesul a fost imens. Nimeni nu a băgat de seamă că în întreaga operă n-au mai apărut decît încă două soliste, care au trecut însă neremarcate alături de ea. Ea şi Gluck erau de ajuns. La cîntăreaţă, ca şi la compozitor, am găsit un impuls artistic perfect, original, croindu-şi în mod naiv drum către inima celor mai artificiale şi complexe forme de artă.

Despre spectacol, în general, am puţin de spus. Intenţionam să protestez împotriva cadenţei meyerbeeriene, care suna atît de deslînat la sfîrşitul primului act ; dar las protestul meu nerostit. Giuglia n-are decît să facă ce-i place, chiar dacă următorul ei capriciu ar fi să-l întîmpine pe Eros în primul act cu o strofă din *L'Amour, ce dieu profan.* Recunosc grija şi minuţiozitatea pe care Bevignani le-a dovedit la repetiţiile operei. Supun însă aprecierilor lui faptul că, auzind aşa cum se cîntă la Covent Garden corul *Che mai dell'Erebo,* ca un andante, îţi vine să-ţi iei lumea-n cap. Forţele sale eterogene sînt total incapabile să realizeze pasul titanic cu care această măsură uriaşă trebuie să meargă — *Ben marcato,* fiecare pătrime, o măsură în sine. Astfel ar fi mai bine să se cînte exact în acelaşi tempo, cu aceeaşi tărie şi precizie a accentului ca în prima mişcare din *Simfonia „Eroica".* În acest ritm, grupul celor trei *sforzando* pentru başi ar suna ca trei lătrături aspre, fioroase, ale cîinelui cu trei capete de la poarta iadului (ceea ce a şi intenţionat, de

Scanned with OKEN Scanner

altfel, Gluck), şi cînd colo, acum, sugerează numai că Orfeu este un bărbat corpolent, cam trîndav, răzuindu-şi cu grijă, de trei ori, ghetele în faţa uşii, *pour se décrotter.* [1]

12 noiembrie 1890

MOZART

Don Juan

Încă din adolescenţă am tot umblat după un spectacol cu opera *Don Juan* care să mă satisfacă. În cele din urmă mi-am dat seama că vremea lui Mozart nu venise încă. Avusesem destule ocazii să ascult *Don Juan,* şi tot atîtea dezamăgiri — această operă n-a stat niciodată prea mult în raft. Fiind atît de deosebită de capodoperele lui Wagner, Berlioz şi Bach, nu poate fi reprezentată fără o pregătire trudnică. Oricare cîntăreţ de operă se crede în măsură să descifreze notele şi să ducă la bun sfîrşit partea sa vocală, cu un ochi la dirijor. Orice orchestră poate executa superficial părţile orchestrale la prima vedere. Anul trecut şi acum doi ani *Don Juan* a fost reprezentat o singură seară la Covent Garden, cu d'Andrade în rolul titular, iar în celelalte roluri, cine s-a găsit la îndemînă. Anul acesta, toţi au recunoscut că pînă şi Opera Regală italiană, care se bucură de faimă, merge prea departe cu bagatelizarea lui Mozart.

La spectacolul de joia trecută, în primele trei acte din patru (de două ori mai multe), cum este împărţită opera la Covent Garden, s-a simţit că fuseseră făcute repetiţii. Nici chiar ultimul act nu a fost total neglijat. Îmbunătăţirea s-a observat mai ales la orchestră, deşi n-a realizat nimic extraordinar. Pasajele viguroase au fost executate în mod obişnuit, timid, convenţional, iar muzica statuii, la fel de impresionantă ca şi înainte de a se fi născut Wagner şi Berlioz, trasă de păr, aidoma unui vot

[1] Ca să se cureţe de noroi.

de adeziune dat la sfîrşitul unei adunări publice care ar fi durat peste măsură. Dar cel puţin uvertura a fost executată cu atenţie, chiar şi în părţile mai liniştite şi mai simple, iar efluviile atmosferei magice din orchestraţia mozartiană au fost mult mai ample, mai puţin opace ca anul trecut. Atunci nu am izbutit, fără riscul de a mă face de rîs, să conving un novice că Mozart era cel mai mare maestru în ceea ce priveşte subtilităţile instrumentaţiei dramatice. Distribuţia nu a fost nici prea proastă, nici prea bună. Cel mai slab era Isnardon, în rolul lui Leporello ; îi lipsea volumul necesar în registrul mediu, precum şi forţa scenică cerută de personaj. Nu a fost în stare să conducă finalul în marele sextet *Mille torbidi pensieri,* care, sărăcit astfel de importanţa sa scenică, a devenit o piesă de „muzică absolută", fără nici o noimă. Apoi, în O *statua gentilissima* nu a prea reuşit să fie unitar.

Ei bine, dacă un artist nu are nici voce, nici suficientă intuiţie muzicală ca să interpreteze viguros şi inteligent trecerea dramatică atît de evidentă şi simplă ca aceea ce urmează părţii în care statuia dînd din cap acceptă invitaţia la masă, înseamnă că nici n-ar trebui să se atingă de Mozart. Isnardon, desigur, oferă un spectacol deosebit, jucînd teatru tot timpul, dar cum încearcă să fie hazliu — hazliu în mod abstract, dacă pot spune aşa, fără pic de sensibilitate pentru rolul său — rezultatul este iritant şi neconvingător. Asemenea isprăvi, ca sublinierea cuvintelor *Voi sapete quel che fa,* atunci cînd îi dă cu cotul Elvirei, la sfîrşitul ariei *Madamina,* te scot pur şi simplu din sărite. Bietul Sganarelle-Leporello, cu toate scăderile lui, nu era totuşi un uşuratic, şi nu s-ar fi gîndit la o asemenea familiaritate cu Donna Elvira, chiar dacă ar fi fost o fiinţă mai supusă şi mai puţin distinsă decît a făcut-o Molière. Există un singur om în trupa lui Harris într-adevăr înzestrat să-l interpreteze pe Leporello, şi acesta, din nefericire, un şiret *fainéant,* ascuns cu smerenie sub numele de Fratele Eduard ; nu trebuie să mai adaug că nu este şi cel sub care apare pe afişe. În Leporello ar avea unul din cele mai mari roluri scrise vreodată — foarte potrivit temperamentului său — şi presărat cu numeroase accente, pe care priceperea lui muzicală le-ar prinde instinctiv fără prea mare efort mintal. Şi pentru că am început să schiţez o nouă distribuţie, aş vrea să o şi completez. *Dalla sua Pace* nu este un cîntec lesne de interpretat, dar dacă Jean de Raszke l-ar valori-

Scanned with OKEN Scanner

fica, cînd toate succesele sale cu Gounod vor fi perimate şi de mult uitate, amintirea sa ar mai dăinui vreme îndelungată.

Avînd în rolul Zerlinei pe Giulia Ravogli, pentru restul rolurilor distribuite, în mare parte, se va urmări atragerea unui public imens. Dar imensul public s-ar plictisi şi ar fi ţinut prea tîrziu pentru a mai putea prinde vreun mijloc de transport, dacă spectacolul nu se va moderniza printr-o serie de măsuri. Luaţi un borcan cu lipici, o foarfecă, foiţă şi începeţi, de la *recitativo secco*, prin a scoate în întregime primele două dialoguri, după duel şi înainte de *Ah, chi mi dice mai*. Reduceţi restul la frazele strict necesare pentru a păstra continuitatea acţiunii. Jucaţi opera doar în două acte şi folosiţi timpul astfel cîştigat pentru a pune în valoare nu numai aria lui Don Juan, *Metà di voi*, pe care o cînta Faure, dar, mai presus de orice, ultimele trei mişcări ale celui de al doilea final, şi în felul acesta, terminînd o dată pentru totdeauna cu acea senzaţională inepţie de a lăsa să cadă cortina pe văpaia roşie a focului şi a trapei, în scena fantomei. Mai sînt pagini suprimate din partitură, care trebuie să fie reconsiderate — un cîntec admirabil, cîntat de Leporello în culise, după sextet, o arie stranie veche, tragică, aproape haendeliană, a Elvirei, între *Là ci darem* şi cvartet, şi duetul comic Zerlina-Leporello, una din ultimele interpolări de la Viena, de care totuşi ne putem lipsi foarte uşor.

Să mă întorc acum la *Don Juan* de joia trecută. Ar fi de prisos să mai spun ceva despre domnişoara De Lussan, care nu reuşeşte să fie deloc mai interesantă pe măsură ce vocea ei îşi pierde prospeţimea şi puterea de a ţine notele, iar stilul mai îndrăzneţ şi mai şiret decît trebuie pentru acea Zerlina care termină aria *Batti, batti* cu o octavă mai sus decît e scrisă, ca un fel de scuză că nu a fost în stare să ofere altceva. Efectul acestei graţii de mahala poate fi îndeplinit de oricine s-ar strădui să fluiere *Pop Goes the Weasel* [1], avînd grija să ia ultima notă cu o octavă mai sus. Ceea ce a atras îndeosebi atenţia seara trecută, îmi pare rău că trebuie să adaug, a fost evidenta denaturare a textului original, cîntăreţilor, în general, lipsindu-le simţul fin al formei şi demnitatea artistică, trăsături proprii lui Mozart. Maurel, cu toate că s-a stăpînit brusc

[1] Cîntec popular vesel.

Scanned with OKEN Scanner

şi nu a cîntat ca de obicei, adică n-a urcat pînă la *fa diez* în serenadă, a făcut lucruri şi mai rele, scoţind un *fa* natural la sfîrşitul ariei *Finch'han dal vino* şi doi de *sol* de neiertat în finalul scenei balului, exact înainte de *stretto* final, anticipînd, în acest fel, şi distrugînd momentul culminant al sopranelor în *Odi il tuon*. Madame Tavary se cramponează încă de acea deplorabilă suire şi coborîre a gamei, prin care reuşeşte ca încheierea la *Non mi dir* să fie neapărat ridicolă ; iar Montariol, incapabil să scape de *Il mio tesoro*, omiţîndu-l ca pe *Dalla sua Pace*, în disperarea sa a scos tot felul de ciudăţenii. Ottavio al său a fost, în general, o realizare tristă, deoarece de la început nu a avut înfăţişarea cerută, purtînd un veşmînt nepotrivit, uzat, care-l făcea să arate ca vai de el, vrednic de plîns. Dl. Harris n-ar fi trebuit să îngăduie, pentru nimic în lume, un asemenea costum pe scenă, într-o operă modernă, şi este necesar să atrag atenţia, în mod stăruitor, că există limite chiar şi la aplicarea principiului că pentru Mozart merge orice.

Don Juan al lui Maurel, deşi mult mai reuşit decît oricare altul din ultimii ani, nu poate fi comparat cu Rigoletto ori Iago al său, în sfîrşit, cu nici unul dintre rolurile sale melodramatice. Don Juan poate fi cît vreţi de frumos, de irezistibil, de abil sau lipsit de scrupule, de curajos, cu o singură condiţie : aceste calităţi trebuie să apară ca trăsături ale sale, fireşti, de care să nu facă paradă, ca şi cum ar fi nişte maniere bine studiate. Dar tocmai aici Maurel a dat greş, oferindu-ne mai degrabă o descriere a lui Don Juan, decît personificarea lui. Surîsul sigur, gestul eroic, îmbrăcămintea minunată, chiar inflexiunile vocale voit seducătoare, întrucîtva artificiale, au făcut ca în *Là ci darem* să aibă succes, spre deosebire de domnişoara Lussan, cu jocul ei plin de cochetărie searbădă. Un Don Juan preocupat să fie Don Juan poate stîrni admiraţia noastră pentru măiestria cu care o face, dar nu izbuteşte să ne convingă că este autentic. Îmi aduc aminte că l-am văzut pe Jean de Reszke, de mult, cînd era de zece ori mai puţin abil şi experimentat ca Maurel de astăzi, şi totuşi cred că Mozart l-ar fi socotit pe cel mai tînăr, adică pe Reszke, mai atrăgător.

Pare o ingratitudine să cauţi nod în papură unui artist care salvează un mare rol din mîinile unor specimene atît de infame ca obişnuiţii Don Juani de la Covent Garden, care trec prin rol tîrîş-grăpiş, dîndu-şi aere ca nişte jucători de biliard emancipaţi. Dar nu-i nici un compliment să-l lauzi pe Maurel

pentru o bravură atît de ieftină. Într-adevăr, ce cusur să-i găseşti cînd la mijloc este doar o chestiune de temperament? Pe scurt, neputinţa fundamentală a lui Maurel constă în lipsa unei afinităţi artistice faţă de Mozart. Aş mai putea aminti şi anumite chestiuni de amănunt. Maurel a fost foarte bine în scenele de dragoste şi foarte prost în cele cu Leporello, pe care-l trata cu o familiaritate de-ai fi zis că era mai curînd vorba de Robert Macaire şi Jacques Strop, şi nu de un stăpîn şi valetul său. În scena demascării, la bal, a fost lipsit de sensibilitate. Din partitură reiese clar că Don Juan e înfrînt, tulburat şi dezorientat după ce i-a fost smulsă masca de pe faţă, pînă cînd vede că nu are altceva de făcut decît să lupte pînă la capăt. Încetează să scoată exclamaţii pripite de descurajare şi îşi revine la cuvintele *Ma non manca in me coraggio.* Maurel a dezumanizat şi a făcut o melodramă din această scenă, păstrînd tot timpul o atitudine sfidătoare şi rece.

Oricît de tari şi-ar închipui cineva că sînt nervii lui Don Juan, e greu de crezut că asistă la apariţia statuii fără să clipească şi fără a da cel mai mic semn de nelinişte. Din nou Maurel s-a comportat ca şi cum unchiul său ar fi apărut pe neaşteptate în mijlocul unei petreceri de burlaci. Rezultatul a fost nul, cu toate că scena este de o incomparabilă frumuseţe, cea mai minunată dintre toate minunile muzicii dramatice — şi a trecut neobservată. Dar dacă auditorul are să se dezbare de obiceiul de a o considera piesă de recital, cîntată şi răscîntată, atunci artistul, interpretînd pe Don Juan, va trebui să studieze mai minuţios, pentru că de mimica lui depinde întreaga desfăşurare a scenei — deoarece statuia va avea totdeauna aerul împietrit al unui colos de cîteva tone greutate — iar de orchestră, prin bagheta dirijorului, gradul lui de cinism.

Dat fiindcă Maurel lasă această scenă să-i treacă printre degete, nu înţeleg cum mai poate fi trecut în rîndul marilor Don Juani (dacă au fost vreodată unii mari). Problema vizitei unei statui publice nu pare să-l fi preocupat.

Madame Rolla în rolul Elvirei — al cărei *si bemol* la sfîrşitul ariei a apărut ca cea mai scuzabilă dintre toate interpolările de neiertat — a fost bună ca pîinea caldă; nu şi-a îngăduit nici o acută, dovedind, în general, un ton pur, remarcabil de catifelat. În *Mi tradi* a reuşit să fie mai bine decît oricare Elvira de care-mi aduc aminte, cu excepţia cîntăreţei

Scanned with OKEN Scanner

Di Murska, cea care a înţeles întreaga valoare a rolului şi l-a cîntat fără seamăn, ca o mare artistă ce era. Madame Rolla nu joacă cu forţa unei Nilsson, iar în cvartet, la sfîrşit, a fost plată, atunci cînd Elvira mai supărată cîntă mai tare şi afurisitul Don Juan e tot mai chinuit de teamă la gîndul că are să-i facă o scenă. Cred că Maurel nici aici nu a fost la înălţime. În general, Madame Rolla, a cărei voce mi-o aminteşte întrucîtva pe aceea a cîntăreţei Marimon, costituie o fericită completare adusă trupei. Harris mai bine s-ar gîndi de pe acum la realizarea unui spectacol mai serios cu *Le Nozze di Figaro*.

13 mai 1891

Centenarul Mozart, 1891

Centenarul Mozart a stîrnit, săptămîna aceasta, o bogată activitate literară şi muzicală. O parte din manifestări sînt destul de lesnicioase, în special pentru ziarele şi revistele ilustrate. Portrete ale lui Mozart la diferite vîrste, vederi din Salzburg, portretul Mariei Antoaneta (prezentată în text ca „nefericita"), cerută de el în căsătorie pe cînd era foarte tînăr, o imagine a tînărului compozitor, de 75 de cm înălţime, admonestînd-o, în public, pe Pompadour cu cuvintele : „Cine-i această femeie care nu vrea să mă sărute ? Regina m-a sărutat !" (senzaţie), facsimilul primului manuscris al primelor patru măsuri din *Là ci darem* şi cîte altele. Toate acestea, împreună cu parafrazări copioase ale traducerii engleze a marii biografii de Otto Jahn îi vor scoate din încurcătură pe ziarişti în timpul centenarului. Dar sarcina criticului nu-i chiar atît de uşoară.

Cuvîntul de ordine este, desigur, admiraţi, admiraţi, admiraţi. Dar dacă nu exploatezi în chip onorabil ignoranţa publicului şi citezi ca ilustrări ale geniului său unic fapte ce pot fi foarte bine ale unor duzini de organişti sau băieţi din cor, care nu au scris niciodată, şi nici nu vor scrie măcar o măsură de muzică originală toată viaţa lor, dacă aduci complimente

Scanned with OKEN Scanner

searbăde simfoniilor şi operelor sale, ce pot fi transferate cuvînt cu cuvînt, fără cel mai mic neajuns, simfoniilor lui Spohr şi operelor lui Offenbach, sau îl prezinţi, în timp ce compune, la fel de spontan ca viersul păsărilor cerului, după obiceiul său de a-şi desăvîrşi în minte compoziţiile mai ample înainte de a le pune pe hîrtie — cît timp vei încerca asemenea tertipuri învechite, nu vei găsi ceva anume de admirat la Mozart. Fapt este că, asemenea lui Praxitele, Rafael, Molière sau Shakespeare, nu a fost nici deschizătorul unor căi noi, nici întemeietorul unei şcoli.

A apărut la sfîrşitul unei perioade de dezvoltare, nu la începutul ei ; şi cu toate că are opere, simfonii, sonate şi pagini de partituri instrumentale la care te poţi opri şi exclama : „Iată perfecţiunea absolută în cutare domeniu, nimeni vreodată, oricît de genial, nu va fi în stare să facă un pas mai departe", nu se poate spune : „Iată o trăsătură total nouă, la care nimeni nu a visat cîndva înaintea lui Mozart." Haydn, care a făurit tiparele pentru simfoniile lui Mozart, era mîndru de geniul acestuia, căci simţea în el propria sa contribuţie. Dacă i-ar fi stat în putere, ar fi scris el *Simfonia în Mi bemol* ; şi, cu toate că nu a izbutit, a simţit însă că omul care atinsese asemenea culmi se sprijinea pe bătrînii săi umeri. Haydn s-ar fi dat înapoi în faţa ideii de a compune — sau de a comite crima, cum ar fi spus el — prima mişcare a *Eroicei* lui Beethoven şi ar fi renegat orice rol într-o acţiune ce ar fi dus muzica spre un asemenea făgaş.

Gluck, mult mai clarvăzător, nu numai că l-a condus pe Mozart spre ţelul carierei sale de compozitor de opere, dar chiar a curăţat puţin noua cale pe care finalitatea lui Mozart i-a îndreptat pe toţi epigonii săi, prea talentaţi pentru a-şi irosi vremea diluînd partiturile lui şi prezentîndu-le apoi ca lucrări „clasice". Mulţi dintre adoratorii lui Mozart nu suportă să li se spună că eroul lor nu a fost un întemeietor de dinastie. Dar, în artă, succesul cel mai mare este să fii ultimul din seminţia ta, şi nu primul. Aproape oricine poate să înceapă ceva ; mai greu e să sfîrşească, să realizeze ceva ce nu mai poate fi îmbunătăţit.

De exemplu, dacă începătorul s-ar situa deasupra maestrului desăvîrşit, ar trebui atunci ca în literatură să aşezăm pe căpitanul Mayne Reid, care, fără îndoială, a adus o nouă trăsătură, mai presus de Dickens. Acesta din urmă, pur şi simplu,

Scanned with OKEN Scanner

a preluat arta romanului de la stadiul în care se afla şi a împlinit turul de forţă de a impune urmaşului său (oricine ar fi acela) fie să creeze un nou tip de roman, fie să rămînă în urma lui şi, în cazul cel mai bun, să ajungă un imitator în plus. Desigur, dacă un compozitor atît de mare ca Haydn ar putea spune, de la înălţimea sa ca om : „Nu sînt cel mai bun din şcoala mea, deşi am fost primul", admiratorii lui Mozart şi-ar îngădui să recunoască, cu egală bucurie spirituală, că eroul lor nu a fost primul, deşi era cel mai bun. Aşa e întotdeauna. Praxitele, Rafael & Co. au avut ca pionieri oameni mari, iar ca urmaşi numai nerozi.

Acum toată lumea e de părerea mea. Aceasta dovedeşte că sau eu sînt total greşit sau lumea a avut nevoie de cel puţin o jumătate de secol să se gîndească la asta. Şi, fără îndoială, cu un secol în urmă, Mozart a fost considerat un foarte mare inovator. De aceea, mulţi compozitori — printre ei, Meyerbeer, de exemplu — au cultivat cu rîvnă inovaţia ca inovaţie în sine. Să sărim, aşadar, cu o sută de ani mai tîrziu şi să vedem dacă în zilele noastre se întrezăreşte un asemenea fenomen. Nu trebuie să privim prea departe : chiar aici, sub nasul nostru, îl avem pe Wagner, considerat de toată lumea ca fondatorul unei şcoli şi maestrul inovator al vremii noastre. El însuşi ştia ce ştia. Dar, de la moartea sa, pare-se că eu sînt singura persoană care îi împărtăşeşte vederile. Susţin cu totală încredere că în 1991 se va vedea perfect de clar că Wagner reprezenta sfîrşitul secolului XIX sau al şcolii lui Beethoven, şi nu începutul şcolii secolului XX ; tot astfel, şi muzica perfectă a lui Mozart este ultimul cuvînt al secolului XVIII, şi nu primul cuvînt al secolului XIX. Nu-i mai puţin adevărat totuşi că *Il Seraglio* reprezintă începutul şcolii secolului XIX, al operei germane a lui Mozart, Beethoven, Weber şi Wagner ; iar *Das Veilchen*, începutul liedului german al secolului XIX, al lui Schubert, Mendelssohn şi Schumann, tot aşa cum *Die Zauberflöte* este strămoşul nu numai al *Simfoniei IX*, ci şi al dramei alegorice muzicale wagneriene, cu abstractizări personificate în locul personajelor, individualizate ca *dramatis personae*. Dar *Il Seraglio* şi *Die Zauberflöte* nu aparţin grupului de lucrări care constituie apogeul creaţiei mozartiene, ci *Don Juan*, *Le Nozze di Figaro* şi cele trei sau patru simfonii desăvîrşite. Acestea reprezintă muzica secolului XIX, auzită cu

Scanned with OKEN Scanner

anticipație în trecutul depărtat, așa după cum Missele sale sînt muzica secolului XVII, pierzîndu-se în trecut. Și, în mod similar, viitorii critici-fosile ai anului 1991 — deși vor fi făcut ce le-a stat în putință, fără succes, ca să anuleze muzica secolului XX, vor fi în măsură să arate că Wagner (clasicul lor principal) a făcut unul sau două experimente în această direcție. Totuși, lumea va persista, pe drept cuvînt, să-l socotească un compozitor reprezentativ al secolului XIX, din școala lui Beethoven, mai mare decît Beethoven, la fel cum Mozart a fost mai mare decît Haydn. Sper că mi-am salvat reputația rostind aceste cuvinte, la care toată lumea va exclama : „Vai de mine, ce prostie !" Totuși este adevărat că wagnerienii noștri în devenire vor trebui să fie mai atenți ; căci, cu toate eforturile lor ca să exploreze acea bogăție aparent inepuizabilă a materialului muzical prezentat la Bayreuth, nu fac decît să arate că Wagner l-a folosit pînă la ultima picătură ; iar Wagner de mîna a doua este mult mai puțin suportabil, deși, de obicei, mai pretențios ca Mozart de mîna a doua.

În ceea ce mă privește, dacă nu mă interesează să scriu mult despre Mozart se datorește faptului că sînt subjugat de el în așa măsură, încît aș fi în stare să subliniez orice eventuală deficiență în opera sa cu ajutorul imaginației mele. Gounod a declarat cu devoțiune că *Don Juan* i-a fost toată viața o revelație a desăvîrșirii, un miracol, o lucrare fără cusur. Surîd cu indulgență cînd aud așa ceva, deoarece nu pot să mă exprim atît de generos (pentru a rămîne totuși eu însumi), dar cred că, în fond, atitudinea mea față de Mozart este ca și a sa. În copilărie am avut norocul să învăț cu atenție opera *Don Juan*, și dacă ar fi să țin seama numai de sensul valorii unei minunate măiestrii pe care am cîștigat-o atunci, aș considera această lecție drept cea mai importantă latură a educației mele. Într-adevăr, m-a ajutat în educația mea artistică multilaterală, dar m-a descalificat într-una singură — aceea de a critica pe Mozart cu sinceritate. Totul mi se pare facil, sentimental, în comparație cu această operă. Să-mi fie de învățătură năzbîtiile lui Oublicheff ; de aceea mai bine-mi țin gura.

În momentul de față, cei mai de plîns sînt bieții cîntăreți, instrumentiștii și dirijorii, ce se văd dintr-odată chemați să ofere publicului prilejul de a asculta minunile pe care ziarele le descriu cu atîta generozitate. În împrejurări obișnuite, pur și simplu, ar refuza așa ceva. Ar fi greșit să se creadă că muzica

Scanned with OKEN Scanner

lui Mozart nu este cerută. Cunosc o mulţime de organizatori de concerte care, pentru că pretind cîntăreţilor ce urmează a-i angaja să ştie cîte ceva din Mozart, au totdeauna mari dificultăţi. Nu poţi „produce efecte" cu Mozart şi să stimulezi publicul, speculîndu-i susceptibilităţile exagerate, decît doar printr-o interpretare desăvîrşită, plină de expresivitate şi inteligenţă. Şi ce-i mai prost, frazele sînt atît de perfect limpezi la el şi de distincte, încît cea mai mică abatere este imediat descoperită. În acelaşi timp, partea fiecăruia e atît de conturată, încît toată lumea crede că trebuie să fie uşoară ; însă atunci cînd o dai peste cap, numaidecît se observă şi eşti socotit un neisprăvit. Iată motivul firesc pentru care nu se prea cîntă Mozart ; şi ceea ce se cîntă îi ştirbeşte serios reputaţia.

Dar să revenim la centenar : trebuie să facem ceva. De aceea, la Crystal Palace s-au pus în program *Simfonia „Jupiter"* şi *Recviemul*, iar la Albert Hall, pentru ca repertoriul să fie schimbat, s-a anunţat *Recviemul* şi *Simfonia „Jupiter"*.

Recviemul a răspuns acelui spirit de pioasă tristeţe, în care sărbătorim marile evenimente. Dar cred că publicul ar trebui prevenit anume de faptul că Mozart a murit cînd *Recviemul* nu era nici pe jumătate terminat şi că soţia sa, pentru a obţine suma de bani stabilită, a pus pe unul din elevii lui Mozart, al cărui scris semăna cu al maestrului, să compună în maniera sa, în continuare, ca să-l termine. Fără îndoială, Mozart trasase începutul celor mai multe dintre mişcări ; dar oricît de sugestive, puţine dintre acestea rămîn satisfăcătoare din punct de vedere artistic ca *Benedictus*, unde falsificatorul a scăpat de obligaţia de a petici cu sugestiile maestrului compoziţia originală. În întreaga partitură sînt aproximativ doar patru fragmente care ar avea dreptul să fie incluse într-un program de centenar. În ceea ce priveşte cele două interpretări, nu sînt în măsură să le compar, căci am ajuns tîrziu la Albert Hall.

Simfonia „Jupiter" a fost dirijată de dl. Manns într-un spirit cu adevărat eroic, fiind bine secondat de suflători ; instrumentele cu coarde s-au făcut însă de rîs. În prima mişcare, lipsea chiar ceea ce aş putea numi o execuţie obişnuită, decentă ; dl. Manns ar fi trebuit să-şi trimită scripcarii ăia înapoi la şcoală, să înveţe cum se cîntă o gamă, curat, sobru şi bine. La Albert Hall n-a lipsit precizia şi acurateţea, dar interpretarea dlui. Henschel a fost, în general, obişnuita inter-

Scanned with OKEN Scanner

pretare curăţică, plată, de „petit maître", de care, în ceea ce mă priveşte, m-am săturat pînă peste cap. Din fericire, dl. Henschel şi-a răscumpărat imediat deficienţa prin interpretarea, într-adevăr minunată, a corului preoţilor din *Zauberflöte*. Aceasta, împreună cu prezentarea dlui Lloyd a uneia dintre cele mai minunate arii de concert ale lui Mozart, dl. Normand Salmond cîntînd *Non più andrai* într-o versiune engleză impecabilă, şi interpretarea orchestrei de la Crystal Palace a acelei *Masonic Dirge* au constituit succesele sărbătoririi. Trebuie să mai adaug că dl. Joseph Bennett, curînd după ultima sa critică la adresa lui Wagner, a scris cu modestie un poem ca să fie citit între *Recviem* şi *Simfonie*. Plin de sinceră emoţie se adresează lui Mozart să-i primească versurile cu toate scăderilor lor :

De vreme ce din inimă izvorăsc
De strălucirea pură a afecţiunii luminate . . .

Poate că dr. Mackenzie sau dr. Parry, ţinînd seama de o binecunoscută apreciere a lui Beaumarchais, vor pune cîndva oda dlui Bennett pe note. Dl. Herkomer şi-a dat, de asemenea, concursul, desenînd din imaginaţie un portret al lui Mozart. L-am comparat foarte atent cu toate portretele oficiale şi, între noi fie spus, este absolut diferit de original.

9 decembrie 1891

Bagatele muzicale

Filarmonica, mă bucur că pot spune acest lucru, a fost la înălţime joia trecută, cînd a dedicat primul său concert al stagiunii operelor lui Mozart, al cărui bust încununat cu lauri avea acelaşi aer rătăcit, mi-aduc aminte, ca şi Wagner în viaţă, cînd o doamnă i-a pus pe cap o coroană ce nu fusese făcută pentru el. Concertul a avut mare succes. Partitura a fost repetată cu multă atenţie, orchestra era în formă, instrumentele cu coarde au cîntat cu extraordinară strălucire şi

Scanned with OKEN Scanner

precizie, iar dl. Cowen s-a depăşit pe sine. Rezultatul a fost o executare dintre acelea la care, dacă se întîmplă să deschizi programul, aşa cum am făcut, şi să vezi că pentru concertul viitor este anunţată *Simfonia VII* de Beethoven, simţi că, într-adevăr, după Mozart, n-ai mai putea asculta o asemenea probă de pur senzaţionalism puţin cam desuet.

În ceea ce mă priveşte, doresc din inimă ca Societatea filarmonică să dedice comemorării nu numai un concert, ci o întreagă stagiune, în scopul educării melomanilor noştri londonezi. Publicul acesta, care ani de-a rîndul l-a cunoscut pe Mozart numai din interpretări anoste şi superficiale — mai rău decît ar fi fost complet neglijat — sau din acele încercări jalnice de a prezenta *Don Juan* cînd şi cînd, în sălile noastre de operă, nu a pierdut încă obiceiul să ia compoziţiile lui Mozart drept nişte bagatele muzicale, potrivite numai pentru persoane cu cele mai modeste gusturi. I-am auzit pe mulţi vorbind astfel, mai ales din cei care nu lasă să le scape nici o repetiţie cu *Cavalcada Valkiriilor*, *Preludiul* la *Lohengrin* sau finalul *Simfoniei VII* de Beethoven. Toţi aceştia ridică-n slăvi acele răbufniri de „rum-tum", pe care şi un măgar poate să le înţeleagă nemijlocit — ferm convinşi că sînt compoziţii adînci, lucruri bune, neapreciate de ignoranţi. Tot aşa după cum un cunoscător de tablouri ar considera lucrările lui Gustave Doré şi ale lui Léon Gallait mai iscusite şi mai profunde decît cele ale lui Carpaccio sau un critic literar ar declara că Victor Hugo este marele maestru al maeştrilor, iar Molière un învechit compilator de farse grosolane.

În ultimii ani, ce-i drept, gustul publicului s-a îmbunătăţit, încît simplele stimulente muzicale, de la comparativ nevinovata *coda*, ca un whisky cu apă, a lui Beethoven şi *crescendo*-ul lui Rossini, la băuturile care ard ale lui Liszt şi Berlioz, încep să fie recunoscute drept ceea ce într-adevăr sînt, adică delectări potrivite pentru scenă, pentru dans, în momente de destindere şi răgaz, dar care rămîn tot atît de nelalocul lor la nivelul muzicii superioare, aşa cum ar fi muzica unui dans războinic la o adunare a Societăţii Regale. Lipsa unor asemenea stimulente în simfoniile şi muzica de cameră a lui Mozart este considerată ca o scădere a sa. O asemenea părere este exact ca şi dezamăgirea pe care ar încerca-o un miner, amator de competiţii sportive, ducîndu-se la Lyceum Theatre şi văzînd că întîmplările din Henric al VIII-lea

Scanned with OKEN Scanner

nu cuprind şi o mică vînătoare de guzgani. Şi dacă printre wagnerienii noştri nu predomină o asemenea părere, cum se face atunci că, răsfoind programele concertelor Richter, găseşti cu duiumul *Cavalcada Valkiriilor*, *Simfonia VII*, şi doar cîteva biete piese de Mozart ? — deşi felul în care dirijează Richter *Simfonia în Mi bemol* constituie una dintre realizările sale cele mai valoroase, dacă nu chiar cea mai valoroasă, de cînd dirijează aici.

Dacă nu au fost cereri pentru o reluare a simfoniei, bănuiesc că Richter ar fi nimerit în mod mai fericit coarda mozartiană a admiratorilor săi cu un aranjament viguros al acelei *Viva la libertà* sau corul ienicerilor din *Il Seraglio*. De fapt, de ce n-aş spune fără înconjur că de îndată ce wagnerienilor noştri (şi nu uitaţi că nu există wagnerian mai entuziasmat ca mine, aşa cum am dovedit) li s-ar fi deschis ochii asupra unui aspect, şi anume, că wagnerismul ascunde poate o mare lipsă de cultură şi dragoste pentru stimulente în muzică, cine ştie dacă atunci n-am avea prilejul să ascultăm mai multe simfonii şi concerte de Mozart, neglijate în mod scandalos vreme de generaţii întregi ! Nu de altceva, dar pentru că sînt cu mult mai frumoase şi interesante ca oricare compoziţie în acest gen, prezentată de atunci, de Beethoven sau de altcineva.

16 martie 1892

Eleganţa lui Mozart

Pe tărîmuri aprige, unde toţi sînt tulburaţi şi vehemenţi, doar Mozart rămîne liniştit şi stăpîn pe sine. Acolo unde alţii strîng măsurile cu mînă de fier şi le făuresc cu lovituri de ciclop, eleganţa tuşeului său nu-l părăseşte niciodată. Sub acelaşi impuls al inspiraţiei, care-l copleşeşte pe „titanul" dv. de zvîrcoliri, Mozart rămîne cumpătat, reţinut, nu face speculaţii. Acesta este secretul nepopularităţii sale în faţa amatorilor de titani. Toţi, în barbaria noastră înnăscută, avem o

Scanned with OKEN Scanner

înclinare pentru ceea ce este zbuciumat. Tenorul dtale. al cărui *si bemol* se aude ca explozia unui cazan, culege întotdeauna aplauze tumultuoase, chiar cînd nota desfiinţează cu brutalitate cîntecul ; iar compozitorul care poate să se exprime artistic în muzică, cu multă vigoare şi pasiune, ca în finalul *Simfoniei VII*, în *Cavalcada Valkiriilor* sau în corul Hailstone, fără a mai aminti de orgiile lui Raff, Liszt şi Berlioz, este întotdeauna un erou al intemperanţei în muzică. Asemenea excese sînt foarte frecvente în zilele noastre, încît putem foarte bine să ne aşteptăm ca, într-o bună zi, un ministru britanic al artelor să extindă aplicarea „Legii privind limitarea consumului de băuturi alcoolice" şi la sălile de concert.

La Mozart nu există nici un pericol de beţie. Graba, tulburarea, nerăbdarea, pierderea controlului sînt pentru el numai stări de spirit, pur şi simplu hazlii sau pline de maliţie ; el ne oferă un Monostatos şi o Regină a Nopţii pe scenă, dar nu şi în muzica de cameră. Am adînc sădit în firea mea, tot atît de adînc ca ploile în Anglia, un dispreţ inspăimîntător pentru toate Reginele Nopţii şi titanii voştri şi toţi cei deopotrivă. Adevărata atmosferă parnasiană acţionează asupra acestui public, ca şi oxigenul asupra unui şoarece : mai întîi îl întăreşte, apoi îl ucide. Arătaţi-mi artistul care se simte bine în această atmosferă şi îşi vede de munca sa liniştit, aşa cum un om oarecare s-ar ocupa nestînjenit de treburile lui cotidiene. Mozart este unul dintre aceştia, iată de ce ţin la el. Şi chiar dacă nu mi-ar fi drag, m-aş preface că-mi este, căci a-ţi place muzica lui e un semn de spirit de castă printre muzicieni, la fel cum amatorul care doreşte să treacă drept adevărat brahman poartă o pălărie cu calotă înaltă.

19 aprilie 1893

Mozart şi Beethoven

Cunoaşteţi acea nobilă *Fantezie în do minor* în care Mozart a arătat ceea ce avea de făcut Beethoven cu sonata pentru pian, tot aşa după cum în *Das Veilchen* i-a indicat lui Schu-

Scanned with OKEN Scanner

bert ce trebuie să facă cu *liedul*? Închipui-ţi-vă cum m-am simţit cînd Madame Backer Gröndahl, în loc să execute ea această fantezie (pe care ar fi interpretat-o frumos), a pus-o pe Madame Haas şi apoi s-a aşezat lîngă ea şi a început deodată să cînte o „parte originală pentru un al doilea pian", în care fiecare interpolare era o impertinenţă, iar adaosurile — o pîngărire. Eram uimit şi îndurerat, aşa cum ar fi trebuit să fie oricine cunoaşte şi iubeşte *Fantezia*; există totuşi o anume latură ironică, sardonică, în faptul că cel care a avut marea cutezanţă să ne arate cum s-a perfecţionat prin Mozart este minusculul Grieg. Lumea îi reproşează lui Mozart inspirata variaţiune pe tema „Oamenii care mergeau în beznă" a lui Haendel. Nu ştiu cum i-ar spune lui Grieg acum lumea, dar dacă vreodată va cînta acea „A doua parte originală", el în persoană, în faţa unui public dotat cu o cultură muzicală adecvată, îl sfătuiesc, în mod sincer, să se asigure dinainte ca nu cumva vreo bucată de cărămidă sau alte obiecte contondente să fi rămas din greşeală prin preajmă.

7 martie 1890

CENTENARUL BEETHOVEN

Cu o sută de ani în urmă, un holtei bătrîn şi scorţos de 75 de ani, atît de surd încît nu putea să-şi asculte propria muzică executată de o orchestră completă, dar în stare totuşi să mai audă sunetul, a ameninţat cu pumnul cerul învolburat, pentru ultima dată, şi a murit la fel cum a trăit, provocîndu-l pe Dumnezeu şi înfruntînd universul. Era pur şi simplu o încarnare a sfidării. Chiar şi cînd se întîlnea pe stradă cu Marele duce însoţit de suita sa, îşi trăgea pălăria pe ochi şi trecea, făcîndu-şi loc din coate, chiar printre ei. Se purta ca un necioplit notoriu. (Cei mai mulţi dintre asemenea oameni sînt politicoşi chip josnic şi linguşitori.) În ceea ce priveşte îmbrăcămintea, era mai puţin îngrijit decît o sperietoare de ciori. De fapt, o dată fusese arestat chiar şi luat drept

Scanned with OKEN Scanner

vagabond, căci poliţia a refuzat să creadă că un asemenea zdrenţăros putea fi un compozitor renumit şi cu atît mai puţin mintea care a creat cel mai turbulent stil ce şi-a găsit vreodată exprimarea în sunetul pur. Era într-adevăr un spirit covîrşitor ; dacă aş fi scris „cel mai covîrşitor", ceea ce ar fi însemnat mai covîrşitor decît Haendel, Beethoven însuşi m-ar fi dezaprobat. Şi care muritor poate pretinde că ar fi mai viguros decît Bach ? Dar că Beethoven a fost cel mai turbulent este neîndoielnic. Impetuosul avînt al forţei sale, pe care putea să o stăpînească şi să o controleze lesne, ceea ce nu făcea prea des însă, tumultuozitatea umorului său depăşesc ceea ce au scris alţi compozitori în acest gen. Neştiutorii susţin acum că sincopa ar reprezenta o nouă modalitate care introduce în ritm cel mai puternic impuls. Dar cel mai zgomotos jazz sună ca *Rugăciunea Fecioarei* după uvertura *Leonora III* a lui Beethoven şi, desigur, cel mai zgomotos tămbălău al sălbaticilor pe care l-am auzit vreodată nu ar putea să stîrnească la un dansator, oricît de îndrăcit ar fi, un asemenea „diable au corps" ea ultima mişcare a *Simfoniei VII*. Şi nici un alt compozitor nu s-a adresat vreodată sensibilităţii auditorilor, înduioşîndu-i prin frumuseţea blîndă a muzicii sale, şi apoi să se întoarcă pe neaşteptate împotriva lor, luîndu-i în zeflemea cu un vacarm pricinuit de trompete, pentru că sînt naivi. Cine putea să-l ţină în frîu pe Beethoven decît Beethoven însuşi ! Iar atunci, aşa cum s-a întîmplat adesea, cînd îşi ieşea din pepeni şi refuza anume să se mai stăpînească pe sine, era de nestăvilit.

Tocmai acest zbucium, dezordinea voită, spiritul zeflemitor, absoluta indiferenţă triumfătoare faţă de normele convenţionale de conduită l-au aşezat pe Beethoven în afara celorlalte genii muzicale ale fastuoaselor secole XVII şi XVIII. El a fost ca un val uriaş în acea furtună a spiritului omenesc ce a înfăptuit Revoluţia Franceză. Pentru el nu a existat nici un maestru. Mozart, marele său predecesor, în propriul lui domeniu, a fost din copilărie foarte îngrijit, îmbrăcat splendid ; se purta frumos în prezenţa personajelor regale şi a nobililor. Uimirea sa copilărească în faţa doamnei de Pompadour — „Cine e această femeie care nu mă sărută ? Regina mă sărută" — este de neconceput în cazul lui Beethoven, care a rămas un pui de fiară neîmblînzită, chiar cînd a ajuns un urs bătrîn. Mozart avea un rafinament convenţional, de socie-

Scanned with OKEN Scanner

tate, precum şi simţul naturii şi al solitudinii. Mozart şi Gluck sînt rafinaţi, aşa cum rafinată era şi curtea lui Ludovic al XIV-lea. Haydn este tot atît de bine educat ca cei mai educaţi moşieri din vremea lui. Comparat cu aceştia, Beethoven era un boem răzvrătit, un om din popor. Haydn, un om superior ca să invidieze pe cineva, a declarat că Mozart, mai puţin vîrstnic, era compozitorul cel mai mare care a trăit vreodată. Haydn nu-l putea suferi pe Beethoven. Mozart, mult mai clarvăzător, l-a ascultat întîi cîntînd şi atunci a spus : „Într-o bună zi veţi auzi vorbindu-se despre el". Dar cei doi nu se înţelegeau, şi Mozart, dacă trăia mai mult, ar fi dovedit asta. Beethoven, din punct de vedere etic, îl dispreţuia pe Mozart, care, în *Don Juan*, a învăluit într-un nimb de farmec un aristocrat desfrînat ; apoi, abilitatea lipsită de scrupule a unui autor dramatic înnăscut şi-a schimbat părerea şi l-a înălţat dintr-o dată în slăvi pe Sarastro, punînd cuvintele lui pe singura muzică scrisă cîndva potrivită cu glasul unei zeităţi. Beethoven nu era un dramaturg. Pentru el, supleţea morală era tot una cu cinismul revoltător. Pe Mozart îl considera totuşi maestrul maeştrilor (acesta nu era un simplu elogiu la superlativ ; înseamnă, în sens strict, că Mozart este un compozitor mai presus de ori ce alt compozitor realmente popular). A fost însă un lacheu de curte cu nădragi, în timp ce Beethoven era un *sans-culotte*. Haydn de asemenea fusese un lacheu de curte, dar cu o livrea veche. Între ei s-a ridicat însă Revoluţia, ca şi între secolele XVIII şi XIX. Dar pentru Beethoven, Mozart era mai rău decît Haydn, căci şi-a bătut joc de moralitate, punînd viciul pe note atît de minunat ca şi virtutea. Puritanul din Beethoven, care există în fiecare *sans-culotte* adevărat, s-a revoltat împotriva lui Mozart, deşi acesta a dat la iveală toate latenţele muzicii secolului XIX. Astfel, Beethoven şi-a îndreptat privirile înapoi, pentru a găsi un erou în Haendel, alt burlac scorţos, de aceeaşi teapă cu el, care-l dispreţuia pe Gluck, eroul lui Mozart, cu toate că *Simfonia pastorală* din *Messiah* este piesa cea mai apropiată de scena din *Orfeu*, unde Gluck ne dezvăluie calea spre Cîmpiile Elizee.

Mulţumită radiodifuziunii, milioane de neiniţiaţi în domeniul muzicii îl vor putea auzi pe Beethoven pentru prima dată în acest an jubiliar. Aşteptările lor vor atinge culmi extraordinare, datorită sutelor de articole din ziare, unde se vor îngrămădi elogii convenţionale de felul celor aduse tuturor

Scanned with OKEN Scanner

marilor compozitori, fără deosebire. Şi, asemenea contemporanilor săi, mare le va fi uimirea auzind, pur şi simplu, nu numai o muzică neaşteptată, dar adesea un tumult orchestral, care poate li se va părea că nu seamănă de loc a muzică, deşi sînt în stare să aprecieze pe Gluck, Haydn şi Mozart cum se cuvine. Explicaţia pare îndeajuns de lesnicioasă. Muzica secolului XVIII este o muzică de dans. Dansul reprezintă un model simetric de paşi, plăcut de executat, iar muzica de dans este un model simetric de sunete plăcute la auz, chiar şi cînd nu dansezi după ea. În consecinţă, modelele de sunete, deşi încep prin a fi tot atît de simple ca o tablă de şah, se amplifică, de dezvoltă şi se îmbogăţesc cu armonii, pînă cînd ajung ca nişte covoare persane. Compozitorii care desenează astfel de modele nici nu se mai aşteaptă ca lumea să danseze după ele. Numai un derviş care ştie să se-învîrtă te pomeneşti că ar putea să danseze după o simfonie de Mozart. Într-adevăr, am dat gata pe doi tineri dansatori experimentaţi punîndu-i să danseze după o uvertură scrisă de Mozart. Numele dansurilor sînt lăsate la o parte, iar în locul suitelor cuprinzînd sarabanda, pavana, gavota şi giga, modelele sînt prezentate ca sonate şi simfonii, alcătuite din părţi denumite, pur şi simplu, mişcări, notate, în conformitate cu tempoul în care trebuie cîntate, cu termeni în limba italiană ca : *allegro*, *adagio*, *scherzo* şi *presto*. Dar, de la preludiile lui Bach pînă la *Simfonia „Jupiter"* de Mozart, muzica reprezintă un model simetric de sunete, iar ca formă şi concepţie a piesei oferindu-ne totdeauna plăcerea dansatorului.

Muzica totuşi poate da ceva mai mult decît modele frumoase de sunete, poate exprima emoţia. Dacă priveşti un covor persan şi asculţi un preludiu de Bach, sentimentul pe care-l încerci este profundă admiraţie, dar nimic mai mult. Nu poţi însă asculta uvertura la *Don Juan* fără să fii stăpînit de o complexă stare psihică, pregătindu-te parcă pentru tragedia unui groaznic destin, ce umbreşte un soi de veselie încîntătoare, dar diabolică. Ultima mişcare din *Simfonia „Jupiter"* de Mozart nu e prea departe de tămbălăul asurzitor din finalul *Simfoniei VII* de Beethoven. Este un vacarm al tobelor, accentuat printr-un refren de stranie şi dureroasă frumuseţe, împletit de-a lungul întregii trame. Şi totuşi, acest final rămîne o capodoperă.

Scanned with OKEN Scanner

Ceea ce i-a îndemnat pe cei mai valoroşi contemporani ai lui Beethoven să-l ia drept un nebun cu momente de luciditate, în care timp se ţinea de şotii şi glume de prost gust, a fost faptul că folosea muzica spre a-şi exprima anumite stări sufleteşti, lăsînd la o parte, definitiv, orice temă ca motiv în sine. Este adevărat că întreaga sa viaţă a utilizat vechile tipare cu un conservatism înverşunat (o altă trăsătură caracteristică a unui *sans-culotte*, între noi fie spus), dar le-a împovărat atît de copleşitor cu forţă şi pasiune omenească, acea nobilă pasiune care însoţeşte gîndul şi reduce poftele fizice la o simplă animalitate, încît a făcut harcea-parcea simetriile acestora, că deseori era cu neputinţă să desluşeşti vreun model sub acel tumult de emoţii. *Eroica* începe cu un motiv împrumutat dintr-o uvertură pe care Mozart a scris-o pe cînd era un băieţandru, urmat de alte cîteva foarte drăguţe. Dar acestea sînt redate cu o forţă imensă, iar în mijlocul mişcării sînt îmbucătăţite cu străşnicie ; aşa că Beethoven, privit prin prisma muzicienilor ce scriu cu tematică, depăşeşte linia obişnuitului, aruncînd cu violenţă acorduri teribile în care toate notele gamei se aud simultan, pur şi simplu, pentru că aşa simte şi pentru că vrea să te facă şi pe tine să simţi deopotrivă.

Aici se află întregul secret al lui Beethoven. Izbutea să făurească compoziţii magnifice, era în stare să scrie o muzică a cărei frumuseţe să-ţi fie îndeajuns pentru întreaga viaţă, putea să ia cele mai aride teme şi să le plămădească astfel, încît să-ţi stîrnească interesul şi să afli ceva nou în ele, chiar şi la cea de a suta audiţie. Pe scurt, eşti liber să spui despre el tot ceea ce poţi spune despre marii compozitori care scriu cu tematică, dar trăsătura sa caracteristică, ce îl deosebeşte de toţi ceilalţi, este tocmai calitatea tulburătoare, forţa ce o are de a-ţi răscoli, de a-ţi transmite acele stări sufleteşti profunde, de care el însuşi e stăpînit. Berlioz a fost foarte supărat că un bătrîn compozitor francez, exprimîndu-şi neliniştea la auzul muzicii lui Beethoven, a spus : „J'aime la musique qui me berce" (Îmi place muzica ce mă leagănă). Muzica lui Beethoven însă te trezeşte ; şi după ce o asculţi, nu vrei altceva decît să fii singur.

Atunci cînd veţi înţelege aceasta, veţi înainta dincolo de secolul XVIII şi de muzica demodată de dans (şi, fiindcă veni

Scanned with OKEN Scanner

vorba, jazul este vechea muzică de dans beethovenizată) şi veţi pătrunde nu numai muzica lui Beethoven, ci şi tot ceea ce este mai adînc în muzica post-beethoveniană.

Din *Radio Times*, 18 martie 1927

CENTENARUL ROSSINI, 1892

După cîte ştiu, centenarul Rossini a trecut la Londra fără să fi fost sărbătorit, cu excepţia unui concert doar, într-o după amiază, la Crystal Palace. M-am dus la acest concert mai mult în amintirea timpurilor de odinioară şi totodată pentru că aveam prilejul, foarte rar acum, să ascult uverturile lui Rossini, executate nu de o fanfară sau o orchestră neatentă ca la acele „Promenade concerts", în care predomină instrumentele cu coarde, ci de o orchestră de mîna întîi, cu instrumente de suflat echilibrate de atîtea coarde cîte a calculat compozitorul că sînt necesare. Programul era alcătuit nici mai mult nici mai puţin decît din patru uverturi — *Asediul Corintului, Coţofana hoaţă, Semiramida* şi *Wilhelm Tell* — şi un aranjament admirabil pentru orchestră şi orgă a rugăciunii din *Moise* al dlui. Manns. Mai erau şi două piese vocale — *Di piacer* şi *Una voce* — alegere curioasă, deoarece una este aproape o inversare a intervalelor celeilalte. Pe lîngă acestea, programul cuprindea şi o selecţiune din *Wilhelm Tell* numai pentru orchestră.

Era cam prea mult pentru nervii orchestrei, căreia, către sfîrşit, îi scăzuse puţin moralul. Piesele orchestrale ale lui Rossini constau, în cea mai mare parte, din părţi neinteresante, din acele „rum-tum", potolite ici şi colo prin pasaje melodice îngrozitor de dificile, căci Rossini era cel mai „absolut" dintre muzicieni. Îi veneau în minte melodii lipsite de orice calitate sonoră, pe care le trecea instrumentului ce le-ar fi reprodus în modul cel mai plăcut, însă fără pic de grijă în privinţa posibilităţilor tehnice ale interpretului de mai tîrziu ; respecta doar limitele fizice ale posibilului, dar n-a scris pentru picolă în re-

Scanned with OKEN Scanner

gistrul grav cu două octave mai jos sau pentru trombon cu două octave mai sus în registrul acut. În consecinţă, deşi partiturile lui Berlioz şi Wagner sînt într-un anumit sens mult mai grele decît cele ale lui Rossini, în timpul executării acestora nu auzi niciodată greşeli la suflători, aşa cum se întîmplă de obicei atunci cînd un executant are o parte care, oricît ar fi de fără importanţă, presupune o anumită dexteritate, străină însă posibilităţilor instrumentului său.

Este adevărat că ceea ce numesc posibilităţi ale instrumentului variază în funcţie de naţionalitatea executantului, aşa încît un corn francez, deşi cu totul refractar unui compatriot al său sau unui englez, va fi docil în mîinile unui german. De asemenea, douăsprezece viori în mîinile unor italieni vor avea mai puţină greutate într-o orchestră decît cinci în mîinile unor englezi, fără a mai pomeni şi de alte diferenţe mai subtile. Totuşi e sigur că în prezent avem un fel de şcoală de orchestraţie internaţională. Aceasta oferă unui interpret englez, oricare ar fi instrumentul său, aproape acelaşi gen de lucru, indiferent dacă compozitorul este italianul Verdi, francezii Gounod sau Massenet, evreul Max Bruch, cehul Dvorák, norvegianul Grieg, olandezul Benoit şi aşa mai departe, pînă la irlandezul Villiers Stanford, scoţianul Hamisch MacCunn şi englezul... dar e mai bine în cazul englezului să nu pomenesc nici un nume. Partiturile lui Rossini, în special cele pe care le-a scris pentru Veneţia şi Napoli, nu ţin seamă de această şcoală. Rezultatul este că la un concert Rossini există o mai mare posibilitate de scăpări în execuţie decît la un concert Wagner sau Beethoven, în timp ce eventuala nelinişte, plictiseală, îngrijorare a orchestrei este sigură, atunci cînd programul e lung.

Orchestra de la Crystal Palace a rezistat în chip strălucitor pînă la ultima parte alcătuită din uvertură şi selecţiuni din *Wilhelm Tell*. Multora din orchestră începuse să li se facă lehamite de *Lebăda din Pesaro*. Lebăda a ieşit mai triumfătoare totuşi decît şi-ar fi putut închipui cineva, la acea vreme. *Dal tuo stellato soglio* a fost mai sublim ca oricînd. Dl. Manns a dirijat pe măsura aranjamentului: cu o perfectă pondere şi înţelegere a sentimentelor ce păreau că inspiraseră piesa. Nu ştiu cum se făcea, dar mai voiam să o ascult o dată, aşa că, după ce m-am uitat cu grijă în juru-mi să văd dacă nu cumva se uită la mine vreunul din confraţii mei critici, am tocit cîţiva milimetri din vîrful umbrelei, cerînd să se biseze. Un alt bis,

Scanned with OKEN Scanner

de care nu sînt vinovat, a fost obţinut la cavatina *Una voce*, pe care totuşi domnişoara Thudichum nu a cîntat-o la fel de bine ca *Di piacer*. Reluările din uvertură nu erau, oricît de ciudat ar părea, de loc plictisitoare. Am fost pe deplin satisfăcuţi avînd întreaga traistă cu şiretlicuri deşertată încă o dată. Nimeni nu s-a scandalizat „à la" Berlioz de acel „crescendo brutal şi de toba mare", dimpotrivă, ne-a desfătat şi a fost amuzant. În ceea ce mă priveşte, eram surprins găsind totul atît de proaspăt încă, atît de impunător, de ingenios şi chiar, în puţinele fragmente serioase, într-adevăr atît de minunat.

Am simţit, nu fără spaimă, că, în timpul concertului, ar fi ieşit, unul cîte unul, cuiele din sicriul lui Rossini şi că, dacă mă aflam mai aproape de podium, l-aş fi apucat de mînă pe dl. Manns şi aş fi exclamat : „Habar n-ai ce faci. Încă zece minute şi duhul necurat al acestei muzici va reînvia şi-ţi va zădărnici ultimii dumitale treizeci de ani de muncă". Dar, după a treia uvertură şi a doua arie, după şase doze de crescendo şi după trei cavatine şi pe deasupra un bis, în fine, am respirat uşurat. Nu am auzit ultima parte a uverturii la *Semiramida* ; nu vom auzi în viitor critici cu morgă vorbind despre aceasta ca şi cum ar fi fost vară primară cu *Leonora III* de Beethoven. Părerea generală, în special printre oamenii de litere, care pretind că se pricep la muzică, era aceea că din *Semiramida* se desprindea o măreţie egipteană, o masivitate asemenea Marii Piramide, o putere şi teroare ca în Ninive, cu mult peste tot ce înfăptuise Beethoven cîndva. Iar cînd madame Trebelli, ca o chipeşă căpetenie de trib, înfăşurată într-o piele de panteră, venea la rampă exclamînd „Iată-mă, în sfîrşit, în Babilon" şi ne dădea un *Ah, quel giorno* cu o cavatină care, fără o examinare amănunţită, nu se putea distinge de cea din aria Rosinei din *Il Barbiere*, am considerat-o ca făcînd parte din legile firii, a căror acţiuni se exercită pe scenă. Şi ne mai întrebăm de ce astăzi publicul a fost atît de impresionat la început de aparenta originalitate, de geniul dramatic, de adîncimea şi îndrăzneala lui Meyerbeer, şi s-a scandalizat cînd Mendelssohn, Schumann şi Wagner l-au tratat ca pe un vînzător de mărunţişuri din Houndsditch [1].

---

[1] District din Londra, locuit în cea mai mare parte de negustori săraci (n. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

Dar explicaţia este foarte simplă. Îl comparăm pe Meyerbeer cu Wagner ; amatorii de muzică de pe la 1840 îl comparau cu Rossini, şi iată unde e deosebirea. Dacă vom avea vreo sărbătorire Rossini în timpul stagiunii de operă, cea mai bună lucrare în acest scop ar fi *Otello*. Pe de o parte, deoarece comparaţia între aceasta şi ultima operă a lui Verdi ar fi interesantă, iar pe de altă parte, pentru că dintre operele sale este cea mai puţin învechită. Cînd a fost reprezentată ultima dată, aci, cu Nilsson, Faure şi Tamberlik, a mers, deşi Faure aproape nu mai putea cînta, în ciuda faimei sale, iar Tamberlik era doar o biată epavă. Pînă şi acel atît de apreciat „*Do* din piept" al său a răsunat ca un ţipăt oribil ; şi ar fi putut să-l cînte, la fel de bine, cu o octavă mai sus, că tot nu exista nici o şansă să-l ia cineva drept o notă muzicală. Singura greutate în prezent ar fi să o înlocuieşti pe Nilsson, care a cîntat atît de frumos în rolul Desdemonei.

Desigur, putem avea şi *Wilhelm Tell* : din strădania lui Sir Augustin Harris a fost trecută în rîndul triumfurilor sale, din punct de vedere artistic, probabil pentru că (la fel ca şi *Rienzi*) este o operă de gloată şi armate, şi nu de eroi şi eroine. De aceea, se pricepe să o redea ca şi pantomimele şi melodramele, în care izbuteşte cu mult mai multă seriozitate şi măiestrie artistică decît în acele nenorocite opere, unde copiii lui răsfăţaţi de la Opera din Paris, mai leneşi decît Rossini însuşi, trebuie să fie mereu mîngîiaţi. Şi acum, de ajuns cu Rossini. Nu pot spune „odihnească-i-se sufletul în pace" căci n-a avut suflet. Dar cel puţin să-mi fie îngăduit de a-mi exprima dorinţa fierbinte să nu mai avem în veci de-a face cu el.

9 martie 1892

FREISCHÜTZ DE WEBER

Reprezentarea operelor *Freischütz* şi *Fidelio* de către Opera germană au transferat vremelnic centrul preocupărilor în domeniul muzicii de operă — cel puţin în ceea ce mă priveşte

Scanned with OKEN Scanner

— de la Covent Garden la Drury Lane. Era amuzant să vezi aceste două capodopere iscînd un interes binevoitor ca în faţa unor curiozităţi demodate, cam prost îmbrăcate poate, dar care totuşi merită să fie privite cu indulgenţă de dragul tradiţiei. Cît despre *Freischütz*, nici nu mai ştiu cînd a avut loc, la Londra, ultimul spectacol ; dar momentul în care am fost întrebat despre asta m-a surprins, dîndu-mi seama că deşi lucrarea îmi este tot atît de familiară ca şi piesele lui Shakespeare şi o privesc ca pe un element permanent în conştiinţă, îmi amintesc limpede numai de două reprezentaţii : una la München, alta în oraşul meu natal, care nu-i în Anglia. Nu aş jura că nu am văzut-o mai des, căci de mult am lăsat frîu liber nepreţuitului meu dar al uitării şi am pierdut socoteala reprezentaţiilor pe care le-am văzut, aproape tot atît de complet ca şi pe aceea a durerilor de cap. Totuşi, este semnificativ pentru mine că nu sînt în stare să-mi aduc aminte de nici o reprezentaţie cu *Freischütz* la Londra, mai ales că nu-i vorba de *Carmen*, o operă atît de slabă.

Poate de aceea prima chestiune la care ar trebui să se răspundă este : „Nu s-a învechit cumva *Freischütz* ?“ La care sînt fericit să pot răspunde că prospeţimea şi farmecul acestei opere au încîntat pe toată lumea, aşa cum sinceritatea sentimentelor i-a emoţionat. Nu voi pretinde, desigur, că pustnicul poate impresiona imaginaţia populară, azi, aşa cum o făcea pe vremuri, cînd pustnicii, de obicei, de îndată ce apăreau, toate autorităţile civile şi militare se înclinau cu respect numai la vederea raselor lor cafenii, a cingătoarelor de funie şi bărbilor albe, exact ca şi cum ar fi fost deputaţi francezi moderni, arătînd poliţiei eşarfele lor în timpul unor *émeutes*.

Şi ar fi inutil să se ascundă faptul că spaima pentru „Valea Lupului“ şi pentru gloanţe vrăjite a fost înlocuită cu chicoteli evidente, deşi Sir Augustus Harris făcea eforturi supraomeneşti să sublinieze caracterul fantastic al incantaţiei, transformînd scena într-un fel de muzeu de efecte vrăjitoreşti şi de magie neagră, cunoscute în teatrul modern. Avea, ca la Bayreuth, nori din aburi luminaţi şi ploaie de foc ca în *Faust* ; la Lyceum mai era şi un foc roşu, guri de iad, stafii, schelete, lilieci, explozii, incendii, pe lîngă roţile tradiţionale, cranii, bufniţe şi cercul vrăjit.

Nimeni nu putea să-şi ţină rîsul, şi cel mai puţin dintre toţi, cred, Sir Augustus însuşi. Dacă era numai bufniţa, şi tot

Scanned with OKEN Scanner

n-aş fi putut să-mi stăpînesc rîsul, deşi n-avea ochii roşii ca toate bufniţele de la teatru, încît nu sugera atît de bine semaforul de cale ferată — cum m-aş fi aşteptat ; unul dintre ochi era mult mai mare decît celălalt şi părea că priveşte batjocoritor numai cu un ochi de sticlă. În pofida acestui ciudat monoclu, scena a fost de efect. Dacă nu surveneau şi celelalte fenomene, dacă erau omise, dacă stafiile ar fi fost lăsate la voia închipuirii noastre şi a muzicii lui Weber, efectul ar fi sporit considerabil. Bufniţe, lilieci, corbi şi schelete nu produc nici o impresie de supranatural asupra generaţiilor care se ridică acum. Singura funcţie pe care o bufniţă poate să o îndeplinească într-o asemenea scenă este să accentueze atmosfera nocturnă dintr-o pădure, unul din efectele cele mai minunate ale naturii.

Dar această schimbare în sensibilitatea publicului face necesar să se depună mult mai mari strădanii în crearea iluziilor scenice, ca pînă acum. Cînd liliacul era doar o gogoriţă pentru speriat un auditoriu de copii mai mari, ajungea, fără îndoială, să bălăbăneşti ceva asemănător unei dropii împăiate cu aripi uriaşe ca să li se facă spectatorilor părul măciucă. Azi, dacă regizorul nu poate născoci un fel de sfîrlează aeriană care să imite zborul special al liliacului adevărat, trebuie să renunţe definitiv la lilieci.

Încercarea de a trezi simţul nostru stins pentru supranatural prin mijloace care ne stînjenesc sentimentul profund pentru natural înseamnă a cocheta cu ridicolul. Plăcintele de carton şi floricelele de hîrtie sînt surghiunite de pe scenă prin creşterea puterii de observaţie adîncă, denumită, îndeobşte, de către cei care nu o au, cinism, iar liliecii neverosimili şi bufniţele trebuie alungate o dată cu acestea. Opera *Freischütz* poate să sugereze nenumărate fantasmagorii, fără să se recurgă la artificii scenice şi la recuzită demodată.

Exceptînd absurdităţile din „Valea Lupului", spectacolul mi s-a părut excepţional. Orchestra a progresat mult faţă de prima săptămînă şi, cu toate că Lohse are un şiretlic care-mi displace nespus — se grăbeşte la fiecare crescendo — este la înălţimea sarcinii sale oficiale de dirijor al lui Wagner şi Beethoven. A dirijat *Fidelio* admirabil, în multe privinţe. Beethoven n-avea nevoie de lilieci şi schelete, ci de ceva, într-un fel, tot atît de greu, adică de un cor afurisit al prizonierilor, care, atunci cînd zăresc sentinelele, explodează în mijlocul textului german cu strigăte distonante de „*Silenzio, silenzio*" ! În am-

Scanned with OKEN Scanner

bele opere au existat momente cînd interpretarea cîntăreţilor a fost sub orice critică.

În rolul lui Florestan, Alvary, din punct de vedere vocal, a avut o interpretare îngrozitoare, iar Klafsky a terminat aria sa din primul act cu eforturi evidente. Muzica lui Weber era, desigur, mult mai uşor de cîntat, şi chiar Alvary, cu excepţia cîtorva intervale, a căror denaturare presupun că trebuie să fie considerată ca o parte a manierei sale proprii, a cîntat potrivit emisiei germane a sunetelor, care, daţi-mi voie să subliniez pentru a nu ştiu cîta oară, nu e totuna cu cea meridională, îndrăgită de noi.

Wiegand însă, în rolul lui Caspar, a renunţat la orice exigenţă profesională înainte de coda ariei răzbunării. Pur şi simplu, zbiera, trîntind cuvintele cu o voce răguşită, de-a valma printre instrumente, lăsînd publicul să creadă că se conformează indicaţiilor partiturii lui Weber — fapt asupra căruia vreau, cu destulă indignare, să atrag atenţia. Totuşi, cei trei artişti, Klafsky, Alvary şi Wiegand, cu ajutorul lui Bispham şi Rodemund, au dat din nou viaţă operelor *Fidelio* şi *Freischütz*. Sinceritatea lor, apropierea plină de afecţiune faţă de opere, completa lor identificare cu rolurile respective le-au oferit prilejul să realizeze momente dintre cele mai interesante şi satisfăcătoare, să dobîndească demonstraţii de respect şi entuziasm din partea auditoriului, care, dacă are totuşi puţină ureche, ar trebui să-şi dea perfect de bine seama că, în cel mai bun caz, felul cum s-a cîntat a fost de mîna a doua şi, în cel mai rău caz, cu totul nemuzical.

18 iulie 1894

BERLIOZ
Damnaţiunea lui Faust

Niciodată să nu consideraţi un dirijor sensibil, în adevăratul sens al cuvîntului, pînă ce nu l-aţi ascultat dirijînd Berlioz şi Mozart. De cînd mă ştiu, nu mi-am ridicat pălăria în faţa

Scanned with OKEN Scanner

lui Richter, cu admiraţie, pînă ce nu l-am văzut dirijînd marea *Simfonie în Mi bemol* a lui Mozart. Acum, după ce l-am ascultat dirijînd *Faust* de Berlioz, repet salutul meu. Nu mă duc niciodată să aud această lucrare fără să-mi fie teamă că, în loc de fibre melodice fine, minunate prin transparenţa şi delicateţea lor, sunete şi măsuri nespus de stranii şi curioase, fantomatice la atingere şi ciudate în desfăşurare, ireale, neaşteptate, inexplicabile, pitoreşti şi discursive, voi auzi un talmeş-balmeş de pocnituri, bubuituri, fluierături şi tot felul de banalităţi : un, doi, trei, patru ; un, doi, trei, patru ; şi, pentru numele lui Dumnezeu, domnilor, fiţi atenţi, nu cîntaţi fiecare de capul lui . . . Ieri seară, nici vorbă de asemenea dezamăgire. Trec peste *Marşul ungar*, deşi spre sfîrşit simţeam că, dacă mai durează încă un minut, trebuie să atac şi să capturez Trafalgar Square de unul singur. Dar cînd au început scenele de pe malurile Elbei, mai lento, într-o manieră în care numai un mare dirijor ar fi îndrăznit să conducă orchestra, atunci am ştiut că pot visa fără teamă că m-aş trezi cumva dezamăgit.

9 iulie 1889

Cînd truda istovitoare a activităţii mele de critic îmi solicită o concentrare prea mare, simt nevoia să-mi despovărez mintea şi să-i îngădui să hoinărească puţintel ; atunci îmi place să mă duc la Albert Hall la o reprezentaţie a Societăţii Regale. Nu cunosc nimic mai interesant, în acest sens, decît să mă trezesc, din cînd în cînd, în stalurile amfiteatrului dintr-o picoteală sau să ies dintr-o serie de speculaţii politice şi filozofice ca să ascult, cîteva momente, capodopere ale muzicii, adaptate gusturilor pentru ceea ce se numeşte „Oratoriul public". *Faustul* lui Berlioz este un subiect deosebit de greu pentru a fi tratat la Albert Hall. Ca să-l îmblînzeşti pe acest compozitor sălbatic, să-i piepteni părul, să-i pui pălărie înaltă, jachetă, o carte de rugăciuni în mînă şi să obţii aplauze reverenţioase pentru acel *Amen* obscen, burlesc, al corului, ca şi cum ar fi o autentică solemnitate haendeliană, este într-adevăr o ispravă remarcabilă, una pe care puţini dirijori, cu excepţia lui Sir Joseph Barnby,

Scanned with OKEN Scanner

ar putea să o îndeplinească. În locul orgiei din taverna lui Auerbach, avem o *soirée* a „Asociaţiei Tineretului Creştin". Beţia şi escrocheriile lui Brander sînt înlocuite cu jovialitatea decorativă a unui tînăr şi respectabil funcţionar de bancă, ce caută să-ţi fie agreabil, etalîndu-şi vocea sa de bariton (despre care acordorul local de piane s-a exprimat că e la fel cu cea a lui Hayden Coffin). Faust îţi aminteşte de unul dintre domnii din *Sweethearts* de Sullivan ; pandurii cu favoriţi şi husarii fioroşi de pe malurile Dunării devin un cor de voluntari pe malurile Serpentinei [1]. Întregul Brixton [2] îl declară pe Berlioz un mare compozitor, iar fluierăturile picolei şi zgomotele talgerelor care-l fac să sară de pe scaun pe domnul Henschel, în rolul lui Mefisto, îi apar ca o sublimă văpaie de pucioasă. Aceasta nu înseamnă că Berlioz a convertit Brixtonul. Înseamnă că Brixtonul l-a convertit pe Berlioz. Asemenea convertiri au mereu loc. Păgînii africani „îmbrăţişează" religia creştină, cîntînd un *Te Deum*, în loc să se prindă într-un dans de război, după ce îşi „moaie lăncile" în sîngele tribului vecin. Păgînii englezi (un corp mult mai numeros) citesc biblia cînd este publicată de către domnişoara Marie Corelli ; masele sceptice cu privire la Scott sau Dumas sînt convertite la o apreciere a literaturii romantice de către domnul Rider Haggard. Shakespeare şi Goethe ajung vestiţi în întreaga lume în virtutea „pieselor jucate", care, desigur, i-au făcut să se răsucească de multe ori în groapă. Iar aparenţele generale indică o potolire a vînturilor pentru binele mielului abia tuns. Aceasta pare, la o examinare mai atentă, să se fi făcut, într-adevăr, prin construirea unei vile într-o suburbie, pentru acest animal nătîng, spunîndu-i-se că arşiţa înăbuşitoare, pe care începe să o simtă, se datoreşte razelor de soare ce strălucesc pe Parnas sau e adusă de pacea spirituală care e mai presus de orice înţelegere, după împrejurări însă. Cînd eram tînăr, ca orice critic lipsit de maturitate, aruncam cu pietre în fereastra vilei şi-mi vîram capul înăuntru, strigîndu-i mielului că-i un prost, iar cei care construiau vila — oameni cinstiţi în raport cu mentalitatea lor — nişte escroci şi prefăcuţi, nişte nătărăi de duzină. Dar mielul a scos-o la capăt cu ei mai bine decît cu mine. În cele din urmă,

[1] Apă ornamentală în Hyde Park, la Londra.
[2] Cartier din Londra.

am înţeles că acolo era mai fericit, trăia mai civilizat, decît să tremure în bătaia vînturilor parnasiene, care îmi desfătau mie mădularele, aşa încît, am ajuns să-l iubesc şi-mi place să-l scot la plimbare, cînd vremea e excepţional de blîndă, şi să vorbesc puţin cu el, fără a-l lăsa să vadă deschis ce cap sec de oaie este. Dar destul cu această metaforă, care începe să devină incomestibilă ; acum daţi-mi voie să subliniez că titlul lucrării lui Berlioz este *Damnaţiunea lui Faust* şi că cea mai naturală prescurtare ar fi nu *Faustul* lui Berlioz, ci *Damnaţiunea* lui Berlioz. Ei bine, publicul de la Albert Hall, desigur, nu s-ar simţi la îndemînă cu asemenea cuvinte pe buze. Am observat chiar, în cadrul unor cercuri de domni şi doamne nefamiliarizaţi cu limba germană, o anumită rezervă faţă de discuţiile despre *Götterdämmerung* de Wagner, atîta timp cît nu era tradus titlul operei *Amurgul zeilor*. Ei bine, singura critică pe care trebuie să o aduc reprezentaţiei de la Albert Hall este faptul că *Damnaţiunea* a fost răstălmăcită în lucrare. A fost „salvată" ca să spun aşa şi a mers onorabil. Marşul care sugerează trupele domestice, ovaţionate de doici pline de entuziasm, este bisat, şi tot aşa se întîmplă şi cu dansul silfidelor, care hîrîie ca o melodie cîntată la flaşnetă. În *Jam nox stellata* a studenţilor, parcă ar fi cîntat nişte comis-voiajori între două vîrste. În general, spectacolul e anost, cu iz de mahala, deşi dirijorul avea toate condiţiile pentru o reprezentaţie bună. La drept vorbind, Berlioz nu-i potrivit pentru Sir Joseph Barnby. Joia trecută (notaţi că data concertului este din nou schimbată din miercuri pe joi), *Marşul religios* al lui Gounod a fost interpretat ca la Crystal Palace. O fiţuică tipărită, în care se cerea publicului să stea în picioare, trecea din mînă în mînă prin sală. Nu văd ce valoare poate să aibă o demonstraţie pregătită în acest fel, cu atît mai mult cu cît interpretarea de la Crystal Palace a arătat că n-a fost vorba de nimic spontan. Mi s-a părut o manevră forţată şi servilă, străină de mine. Îl apreciez îndeajuns pe Gounod ca să nu îngădui să fiu instruit de către persoane impertinente, prin bucăţele de hîrtie anonime. În afară de aceasta, refuz să confer unei *Pièce d'occasion*, fără valoare, distincţia care constituie apanajul tradiţional englez pentru *Alleluia* de Haendel.

8 noiembrie 1893

Scanned with OKEN Scanner

Programul lui Mottl din 22 cuprinde *Simfonia în do minor* de Beethoven, împreună cu şase piese de Wagner şi două de Berlioz. Alcătuirea programului îmi aminteşte de părerea mea că ar trebui să-şi înceapă activitatea dirijînd această simfonie, părere evident împărtăşită şi de dl. Schulz-Curtius, şi de el însuşi. Dat fiind că Berlioz n-a fost niciodată executat satisfăcător la Londra, cu excepţia uneia din rarele vizite ale orchestrei din Manchester, ar fi interesant să auzim ce va putea realiza Mottl, a cărui preţuire pentru Berlioz l-a condus să execute *Les Troyens* la Karlsruhe.

9 mai 1894

Trebuie să mă întorc la orchestra Hallé pentru a prezenta cronica unei minunate interpretări a *Simfoniei „Fantastica"* de Berlioz. În prezent, nici una dintre orchestrele londoneze nu-i în stare să se atingă de această lucrare, pentru că nici una nu a învăţat-o temeinic. Putem cînta notele, şi le cîntăm cîteodată, dar, ca şi în cazul primei mişcări a *Simfoniei IX*, din această încercare a rezultat numai confuzie şi dezamăgire. Orchestra de la Manchester, cunoscînd lucrarea din fir în păr, o interpretează cu libertate, inteligenţă şi cu un simţămînt care face să iasă la iveală scopul şi întreaga-i viaţă, şi asta fără a-i da nici o bătaie de cap dirijorului. Trebuie să sperăm, în special, că studenţii de la Colegiul Regal, care au dat o mînă de ajutor la *Simfonia „Harold"*, la Saint James Hall, cu două zile mai înainte, au asistat la concert. În acest caz, ar fi putut să-şi dea seama cît de depăşiţi au fost, cu tot gradul înalt, meritoriu, de abilitate, pe care l-au atins în mînuirea instrumentelor lor şi excelentul exerciţiu dobîndit atunci cînd cîntă în ansamblu.

17 decembrie 1890

Scanned with OKEN Scanner

Oricum, în afară de Londra, avem la Manchester o orchestră de mîna întîi, rezultatul muncii de o viaţă a lui Hallé. Toată activitatea muzicală de la Londra, săptămîna trecută, s-a redus la cele două concerte cu *Faust* de Berlioz. Unul din avantajele de a fi critic muzical la Londra este că, în orice epocă de sărbători şi vacanţă, muzica dispare din sferele criticii şi o porneşte pe străzi. Acolo vociferează sus şi tare, între 11 şi 2 noaptea. Holteiul beat cîntă în gura mare 4—5 cîntece sub fereastra mea. Soţul afumat trece clătinîndu-se spre casă cu soţia lui, care abia se mai ţine pe picioare, un pas în urmă-i, şi-l tot cicăleşte, şi dă-i şi dă-i, întreruptă cînd şi cînd de răcnetele bărbatului scos din ţîţîni, dovedind astfel o purtare nedemnă pentru un marinar britanic. Aceasta este o trăsătură principală a crăciunului nostru englezesc, cu tot tipicul, pregătirea bucatelor, îmbuibare, băutură. Şi, în toiul acestora, hop şi Hallé cu orchestra lui ; găseşte stalurile mai mult goale, cu toate că galeria e plină, credincioasă chiar şi „locurilor în picioare". Dar de ajuns cu asta. Cînd Hallé a prezentat prima dată aici *Damnaţiunea lui Faust*, nu fusese încă auzită vre-o interpretare care să fi putut rivaliza cu aceea a orchestrei din Manchester. Acum lucrarea este în repertoriu la Albert Hall şi la concertele Richter, precum şi la Crystal Palace. Rezultatul — Londra este total eclipsată, redusă la zero. Zadarnic asigură domnul Barnby că tempoul va fi păstrat cu rigurozitate metronomică şi fiecare notă din partitură va fi cîntată cu cea mai mare acurateţe ; la Albert Hall, lucrarea este de obicei redată ca o simplă compoziţie pioasă, în gen de oratoriu. Richter, ca de obicei vigilent şi pripit, obţine doar cînd şi cînd cîte un accent plin de fantezie, putere sau delicateţe din partea orchestrei, fără voia lui. Domnul Manns dirijează *Faust* cu conştiinciozitate, dar nu se vede că ar da semne de împotrivire faţă de totala ignoranţă a orchestrei. Hallé indică un tempo cît se poate de liniştit, agale, iar partitura învie în mîinile interpreţilor care pricep fiecare măsură şi individualizează frază cu frază.

Marşul ungar, interpretat într-un tempo aproape de două ori mai repede decît cel pe care încearcă în zadar să-l imprime Lamoureux, este bisat cu urlete — literalmente urlete — la St. James Hall. Nimeni nu ia nici parodia acelui *Amen* drept un interludiu prea indicat pentru muzica sacră, şi nici nu-i scapă diabolicul *élan* al serenadei, calităţile imaginative mai subtile

Scanned with OKEN Scanner

ale corurilor şi dansurilor supranaturale sau originalitatea şi patosul muzicii Margaretei şi a lui Faust. Iată verificarea experimentală a afirmaţiei mele că nici o precizie în execuţie sau abilitate în dirijat, atunci cînd e vorba de muzica lui Berlioz, nu poate înlocui lipsa cunoştinţelor orchestrei în privinţa sensurilor intime ale partiturii. Victoriile asupra lui Berlioz sînt cele ale soldaţilor, nu ale generalilor. Într-un cuvînt, oamenii noştri de la Londra nu cunosc lucrările lui Berlioz, pe cînd cei de la Manchester le cunosc ; de aici superioritatea acestora din urmă în asemenea ocazii, cum ar fi cea de faţă.

13 ianuarie 1892

Trombonul

Cavalcada Valkiriilor, care a urmat apoi, a tulburat nemaipomenit de mult auditoriul, dar, totodată, a obligat o doamnă din orchestră să-şi pună degetele în urechi. Doamna avea deplină dreptate. *Cavalcada Valkiriilor* cere, mai presus de orice, o executare perfectă a părţii trombonului, o asemenea executare, de exemplu, ca cea pe care domnul Manns numai rareori şi-o poate obţine la Crystal Palace de la domnii Hadfield, Geard şi Phasey. El se străduieşte, în general, să se oprească brusc la acea lătrătură stridentă, care se detaşează de restul orchestrei şi se impune violent şi nepotrivit pentru urechi, împiedicîndu-te astfel să auzi muzica şi făcîndu-te să te întrebi, dacă accepţi îngrozitorul vacarm ca pe ceva inevitabil, cum de a putut Berlioz să numească acest netrebnic instrument zgomotos „olimpian". Indiferent de cîte ori notează compozitorul *fortissimo*, nu-i necesar să accentuiez forţa trombonului, decît doar dacă eşti în mod intenţionat satanic, ca în *Infernul* lui Liszt. Dar dacă doreşti să fii măreţ ca în *Cavalcada Valkiriilor* sau în uvertura *Francs-Juges*, atunci execuţia nu trebuie realizată prin zbierete, ca un orator la tribună care nu-şi cunoaşte meseria. Faptul că Richter îngăduie, ba chiar şi încurajează aceasta, nu numai în *Cavalcada Valkiriilor*, dar şi în prima mişcare din

Scanned with OKEN Scanner

uvertura la *Tannhäuser*, poate fi explicat doar prin aceea că este făptaş la păcatul originar. Asta nu din cauză că instrumentiştii săi nu ar putea interpreta mai bine : sînt întotdeauna foarte demni în motivul Walhallei din muzica *Nibelungilor*.

18 iunie 1890

Arta compoziţiei

Uvertura la *Bărbierul din Sevilla*, cu care a început concertul, a reprezentat un alt pas înainte în ceea ce priveşte popularitatea. Aş vrea să ascult din nou întreaga operă şi *a fortiori*, întregul corp al melomanilor noştri, mai puţin rutinaţi ca mine, trebuind să fie de aceeaşi părere. De ce domnul Carte nu-şi îndreaptă privirile către lucrarea cea mai populară a lui Cornelius sau spre *Beatrice şi Benedict* de Berlioz ? Fiindcă veni vorba, *Nocturna* din această operă a fost cîntată de dna. Henschel şi dna. Hope Temple, la concertul Orchestrei simfonice londoneze. Relativa rigiditate a domnului Henschel a mărit, de astă dată, efectul execuţiei perfecte a *Simfoniei italiene* de Mendelssohn, de către orchestra de la Crystal Palace, care era sîmbătă în cea mai bună formă. Departe de mine să mă fi plictisit de *Simfonia italiană*. Dar mărturisesc că sînt din ce în ce mai neplăcut impresionat de aspectele convenţionale ale instrumentaţiei, în special partidele trompetelor din prima mişcare.

Cred că ar trebui să fim de acord că în simfoniile lui Beethoven chiar trompetele sînt pe alocuri simple anacronisme. Poate că notaţia trompetelor, pe care o învăţăm din „studiul marilor maeştri" între perioada Bach — de contrapunct înflorit pentru trei trompete — şi stilul modern — Berlioz, Wagner — bazat, în ceea ce priveşte tehnica, pe caracterul esenţial melodic al cornetelor şi tubelor, au fost întotdeauna ridicole pentru urechile nepervertite de obiceiul şi pedanteria care decurg din nefasta deprindere academică de a studia muzica altfel decît cu propriile-ţi urechi. Oamenii ar compune muzică

Scanned with OKEN Scanner

cu destulă măiestrie dacă pe lume nu ar fi profesori. Literatura este o artă de şase ori mai grea, din punct de vedere tehnic, decît compoziţia ; totuşi, cine a visat cîndva să înveţe cum se scrie ? În orice caz, data viitoare, cînd domnul Manns va dirija *Simfonia italiană*, sper fie că va uita vechea notaţie, fie că va cere să se execute pe tromboanele cu culisă, care sînt folosite întotdeauna cu atîta solemnitate cînd este pe afiş clasicul şi augustul *Concert de pian în sol minor.*

2 martie 1892

WAGNER

Siegfried

După reprezentaţia de miercurea trecută de la operă cu *Das Rheingold*, nu cred că va mai fi cineva să susţină că ar fi nepotrivit să se înceapă seria spectacolelor cu *Siegfried*, de fapt al treilea spectacol, şi nu primul. Dacă o fi adevărat că Alvary a stăruit să se facă această schimbare, să recunoaştem că ştia de ce o cere. *Siegfried* a avut succes pentru că aproape n-a fost clipă în cele trei acte în care, cînd apărea pe scenă fie Lieban fie Alvary, fie amîndoi, ori Sucher şi Alvary, lucrurile să nu meargă strună. În plus, scăpările orchestrei nu aveau atîta importanţă, într-o partitură care suportă unele asprimi în tratare. Momentul cel mai plictisitor în *Siegfried* a fost dialogul de la începutul actului al doilea, între Wotan şi Alberich. Închipuiţi-vă acum pe vizitatorii noştri germani apucîndu-se de o dramă muzicală, ce conţine în mare parte Wotan combinat cu Alberich, cu o partitură care cere cea mai delicată interpretare, şi veţi fi în măsură să înţelegeţi că spectacolul cu *Das Rheingold* n-a fost nici pe departe la înălţime. Orchestra, nemaifiind stimulată de emoţia puternică de la premieră, s-a comportat, cred, cît se poate de prost. Felul în care a interpretat minunatul preludiu al muzicii apei sugera că Rinul este un rîu de melasă, şi încă o melasă foarte groasă ; muzica aurului era de fapt un aliaj de cupru şi zinc. Reîntoarcerea Freiei în ceruri nu a evocat auditoriului, cît de cît,

Scanned with OKEN Scanner

atmosfera de bucurie magică. Muzica curcubeului, cu mulţimea-i de harpe (am auzit în mod distinct doar una, şi de unde stăteam nu puteam vedea dacă mai erau şi altele), cu tot succesul ce l-a atins ducînd la un splendid apogeu prologul unei drame viguroase, semăna foarte bine cu cine ştie ce melodie plăcută, cîntată pe puntea unui vaporaş într-o excursie la Hampton Court.

Decorurile, destul de greu de înghiţit. Nu aveai de ce să te plîngi în prima scenă, deoarece încă nu s-a inventat o modalitate mai fericită de realizare. Fiicele Rinului îşi mişcau braţele, pluteau în sus şi în jos, de jur împrejurul acvariului lor, şi, dacă aşi fi putut uita spectacolul celor din culise — cu cele trei scări de incendiu desfăcute, strînse şi purtate în goană jur împrejurul scenei, fiecare avînd o femeie la capătul de sus, legată şi înfăşurată într-o fustă verde, sărăcăcioasă, de o lungime imensă — ei bine, aşi fi fost satisfăcut. Dar orchestra nu mi-a dat prilejul să uit acest lucru, şi nici Alberich ; nimeni, cu excepţia Flosshildei (Fräulein Heink), care s-a ţinut într-adevăr de promisiunile făcute în Erda din *Siegfried*. Părţile realmente dificile ale punerii în scenă şi ale decorului *Das Rheingold* sînt : trecerea de la locaşul zeilor la cel al piticilor, metamorfozările lui Alberich şi prinderea finală.

Felul în care acestea erau realizate de mîntuială sau, pur şi simplu, lăsate la o parte, în silă, arată, cît se poate de limpede, ceea ce am încercat adesea să menţionez mai pe ocolite, anume că, dacă Sir Augustus Harris ar concedia o bună duzină dintre cîntăreţii inutili şi ar da o cincime din banii cheltuiţi cu ei unui director de scenă ingenios şi cu simţ artistic, ar dubla valoarea spectacolelor de la Covent Garden. Încercările lui Herr Lissman, care (pentru a nu spune mai mult) nu-i scamator ca să se facă nevăzut, cît ai clipi, printr-un fel de oblon trucat — o ruşine chiar şi pentru brînzăriile acelea din pantomimele de crăciun — nu a avut nimic verosimil, nici măcar prin trîmba de aburi care a ţîşnit după dispariţia lui. În ceea ce priveşte transformările în balaur şi broască rîioasă, au fost, pur şi simplu, luate ca atare, cu toate că Sir Augustus ar fi putut cere cu uşurinţă sfatul pentru aceasta, nu de la Bayreuth, ci de la oricare regizor din provincie care a pus vreodată în scenă povestea *Motanului încălţat*. Coborîrea din lăcaşul zeilor în acela al piticilor a fost evitată prin lăsarea cortinei, făcîndu-se astfel o pauză la sfîrşitul scenei a doua, iar revenirea,

Scanned with OKEN Scanner

care trebuia să fie o înălţare în nori, a rămas doar o încercare foarte neizbutită a coborîrii omise. Evident, de-a lungul drumului de la Hamburg, acţiunea scenică s-a cam încurcat.

Cusururile punerii în scenă a operei au fost cu atît mai descurajatoare, cu cît interpreţii principali, cu două excepţii remarcabile, erau germani atît de mediocri, şi numai datorită faptului că mi-am repetat în gînd de nenumărate ori să nu fiu necuviincios m-am putut abţine de a nu spune, pur şi simplu, că erau în aşa hal de slabi, încît nu m-aş fi mirat să fie şi englezi. Grengg a cîntat tare şi greoi rolul lui Wotan, cu amîndoi ochii larg deschişi (unul i-ar fi trebuit scos). Versurile pe care le rostea erau toate o apă şi-un pămînt. Alberich, cel puţin, nici nu a cîntat, a zbierat de-a dreptul, şi aş fi fost mulţumit dacă ar fi putut să se apropie măcar cu o jumătate de sfert de ton de notele cele mai de sus la care năzuia. Jocul său de scenă, deşi conştient, era ca al unui pirat dintr-o melodramă jucată în provincie. Nici în mărturisirea îngrozitoare făcută lui Loge despre ambiţia lui de a deveni stăpînul lumii, nici în disperarea sa frenetică, atunci cînd Wotan îi smulge inelul, nu a făcut cît de cît o impresie.

Frau Andriessen nu a reuşit să înfăţişeze o Fricka interesantă ; dar mai puţin din vina ei pare-se, dacă ne gîndim la Wotan, cu jocul lui monoton, fără pic de strălucire. Fräulein Bettaque, în Freia, a fost drăguţă şi suficient de plăcută pentru ca să dezarmeze critica, iar uriaşii, neavînd mare lucru de făcut, decît doar să apară stîngaci şi mărginiţi din punct de vedere artistic şi intelectual, şi-au interpretat rolurile cu aptitudini deosebite. Dar, desigur, spectacolul nu ar fi fost de suportat fără cele două excepţii la care m-am mai referit. Lieban (Mime), în cele zece minute cît cîntă aria sa de rezistenţă, Sorglose Schmiede, a ridicat considerabil nivelul artistic al spectacolului, prea scurt timp, din păcate. Alvary, în rolul lui Loge, Mefisto nordic, a reuşit, prin vioiciunea sa, să arate că toţi ceilalţi zei erau tare înguşti la minte.

În general, din fericire pentru succesul operei, majoritatea dintre noi sîntem astăzi copleşiţi de măreţia *Inelului*, aşa că, în starea de vrajă în care ne aflăm, nu putem decît, furaţi de admiraţie, să aducem între acte elogii. Chiar criticii şi-au pierdut capul : veţi vedea că tocmai cei care îşi dau mai bine seama de inegalităţile dintre Jean de Reszke şi Montariol, Maurel sau Edouard de Reszke şi Miranda sau De Vaschetti, Calvé ori

Scanned with OKEN Scanner

Giuglia Ravogli şi Melba ori Miss de Lussan nu mai fac nici o diferenţiere cînd artiştii germani sînt puşi în balanţă ; admiră un Alberich de mîna a treia cu aceeaşi însufleţire ca şi pe un Mime de mîna întîi şi acceptă docil tendinţa germană de a cînta aspru, rigid, declamator, ca şi cum aşa s-ar cuveni pentru Wagner, a cărui muzică cere fineţe, expresivitate şi vioiciune, de altfel ca şi în cazul lui Mozart.

Cît despre orchestră, a fost o adevărată revelaţie pentru cei care, puţini la număr, ştiu să deosebească, „după ureche", o formaţie germană de mîna a doua, întărită de cîţiva studenţi de la Guildhall College, de una de mîna întîi, cum ar fi orchestra din Londra sau din Manchester.

Cînd publicul se va trezi din starea de beatitudine hipnotică şi îşi va recăpăta libertatea de gîndire normală, i se va face lehamite, desigur, de *Das Rheingold*, dacă nu este pus în scenă elegant şi atractiv, jucat frumos în engleză. Dar chiar şi atunci, pentru cei mai mulţi, va rămîne, ca *Die Zauberflötte*, o excentricitate, în afară doar de cei care văd în această curioasă pantomimă, cu zei, pitici, uriaşi, o dramă adevărată a propriilor lor vieţi. Domnii Wiegand şi Litter — nişte uriaşi din pricina cizmelor cu tălpi butucănoase, războindu-se cu ciomege cît toate zilele, în timp ce jos, în orchestră, tobele bat de mama focului — oferă un spectacol caraghios. Dar momentul în care ignoranţa binevoitoare, forţa brută, slugarnică, sînt trezite dintr-o dată la pofte carnale şi lăcomie, ajungînd pînă la fratricid... iată un alt aspect — unul ce face ca uciderea lui Fasolt de către Fafnir să fie cel mai îngrozitor duel realizat pe scenă.

Wotan este un subiect delicat, în special în Anglia, unde nu ştii pe cine poţi călca pe bătături spunînd că scena wagneriană nu e singurul loc în care religia, coruptă de ambiţii, a renunţat la principiile de viaţă în schimbul unui luxos lăcaş al plăcerilor, pentru ca apoi, văzînd urmările acestui tîrg, să facă apel la raţiunea neîndurătoare şi să le răscumpere prin făţărnicie, fraudă şi forţă. Cît despre Alberich, care şi-a jertfit dragostea de hatîrul aurului, dezumanizîndu-se, avid să strîngă tot mai mult, mă întreb dacă e nimerit să-l prezinţi la Covent Garden în „seri diamantine". Sînt sigur însă că *Das Rheingold* trebuie citit şi printre rînduri, căci altfel nu-ţi rămîne nimic de făcut decît să caşti. *Siegfried*, *Die Walküre* şi *Götterdämme-*

Scanned with OKEN Scanner

rung pot fi considerate ca drame obişnuite, marcate de mici întreruperi, din cînd în cînd, datorită lungimilor lui Wotan. Dar *Das Rheingold* este sau o alegorie profundă sau un basm feeric ; în consecinţă, ce rost are să fie reprezentat, atîta timp cît nu este foarte bine realizat ? Tocmai de aceea a avut mult mai puţin succes la Covent Garden decît *Siegfried.*

29 iunie 1892

Poetul compozitor

Nu dai prea des peste cărţi despre muzică scrise inteligent, cu atît mai puţin peste una amuzantă. Totuşi, mărturisesc că am rezistat cu satisfacţie pînă la sfîrşitul cărţii lui Georges Noufflard, *Richard Wagner d'après lui même.* (Paris, Fischbacher, două volume, 3,50 franci bucata.) Noufflard este din cale afară de francez, un francez care scrie o prefaţă ca să explice că, deşi îl admiră pe Wagner, totuşi Alsacia şi Lorena trebuie să fie retrocedate, iar atunci cînd menţionează o experienţă a eroului său privind antialcoolismul, adaugă cu naivitate : „şi, lucru şi mai surprinzător, acest regim nefiresc, în loc să-l îmbolnăvească pe Wagner, a avut exact efectul scontat". Greu poţi găsi un autor mai parizian decît acesta, şi totuşi Noufflard înţelege întotdeauna poziţia compozitorului prusac şi, în general, îi dă dreptate, dar, pentru că are resentimente şovine faţă de el, niciodată nu-l înţelege pe deplin. Se detaşează de banalitatea obişnuită a culturii franceze în domeniul operei. Aşa, de exemplu, se spală, pur şi simplu, pe mîini cînd e vorba de Meyerbeer, iar pe Gluck, eroul clasicismului muzicii franceze, îl situează cu cea mai mare precizie la locul cuvenit.

Şi acum, îngăduiţi-mi să dau un sfat cititorului cărţilor despre Wagner. Ori de cîte ori întîlniţi o afirmaţie în sensul că Wagner a fost un reformator al operei şi că astfel a mers drept pe urmele lui Gluck — care a anticipat unele din cele mai importante propuneri ale sale — puteţi să aruncaţi cartea la coşul de gunoi cu absolută convingere. Gluck a fost un compo-

Scanned with OKEN Scanner

zitor de operă care s-a adresat astfel contemporanilor săi: „Domnilor, să ne compunem operele mai raţional. Opera nu este un concert, aşa cum cred, pare-se, cei mai mulţi dintre dv. Să renunţăm la obiceiul de a jertfi bunul simţ de dragul vanităţii cîntăreţilor — să compunem şi să orchestrăm ariile, duetele, recitativele şi simfoniile în aşa fel, încît întotdeauna să fie conforme cu situaţiile dramatice indicate de libretişti". Şi, după ce a dat acest sfat excelent, s-a apucat să arate cum poate fi urmat. Cît de bine a reuşit putem judeca — abstracţie făcînd de ignoranţa noastră de-a dreptul scandaloasă în ce-l priveşte pe Gluck — după *Orfeu*, cu care ne-a familiarizat recent Giuglia Ravogli.

Cînd Wagner a apărut pe scenă, exact o sută de ani mai tîrziu, şi-a dat seama că mişcarea reformatoare începută de Gluck fusese dusă pînă la limitele extreme ale posibilului de către Spontini, care i-a spus pe faţă că, după *La Vestale* etc., nu mai rămăsese nimic de făcut în materie de operă. Wagner a fost cu totul de aceeaşi părere, şi nu a avut vreodată nici cea mai mică intenţie de a începe să reformeze opera, chiar în momentul în care această reformă tocmai se terminase. Dimpotrivă, a luat opera radical reformată, cu toate îmbunătăţirile respective, şi a cerut secolului XIX să o privească atent şi să spună dacă aceste cîrpăceli de efecte scenice, aplicate pe forma pur muzicală, au adus ceva sau dacă nu cumva au dezvăluit doar pretenţia absurdă de a fi o formă a dramei ; dacă Rossini nu a dovedit un bun simţ sănătos, descotorosindu-se virtual de asemenea pretenţii şi, precum contemporanii italieni ai lui Gluck, neconsiderînd opera ca un concert pe scenă. Secolului XIX i-a trebuit un timp îndelungat să ia o hotărîre asupra acestei chestiuni, pe care, la început, i-a fost cu neputinţă s-o înţeleagă. Verdi şi Gounod au continuat strădania de a-l depăşi pe Spontini, fără cel mai mic succes, cu excepţia laturii pur muzicale. Gounod nu a renunţat niciodată la această încercare, Verdi însă da.

În acelaşi timp totuşi, Wagner, ca să demonstreze ceea ce avea în minte, a părăsit ideea de a mai compune opere şi s-a apucat să scrie poeme dramatice, folosind toate resursele armoniei orchestrale şi vocale, atingînd astfel cel mai înalt grad de veridicitate şi forţă şi realizînd o nouă formă de artă, pe care a numit-o „dramă muzicală". Aceasta ar fi „o reformă în operă" la fel cum ai spune că o catedrală este o carieră de

Scanned with OKEN Scanner

piatră „reformată". Şi tocmai în interpretarea greşită a acestei forme noi, ca model îmbunătăţit al celei vechi, stă explicaţia caracterului cît se poate de neîntemeiat al primelor încercări de critică a operei wagneriene. E de ajuns să ţi-l închipui pe Wagner ca fiind posesorul patentului unor anumite noi forme de operă şi libret ca să-l dărîmi cu o logică desăvîrşită, punct cu punct, fără a avea cea mai mică teamă că te expui în mod ridicol.

Procesul este simplu la culme şi constă, îndeosebi, în a arăta că pretinsele noutăţi ale operei reformate nu sînt nici măcar noutăţi. Leitmotivul, considerat ca melodie de operă ce revine o dată cu apariţia pe scenă a unui anumit personaj, este tot atît de vechi ca şi opera însăşi. Instrumentaţia, privită numai ca instrumentaţie, nu este mai bună decît a lui Mozart, ci doar mult mai costisitoare, iar numerele specifice ca : ariile, duetele, cvartetele, cavatinele, care solicită, într-adevăr, ingeniozitate din partea compozitorului de operă, ca să ofere cîntăreţului italian experimentat prilej de a-şi dezvălui virtuozitatea, fără a trece cu vederea dansurile, marşurile, corurile etc., au fost înlocuite de un recitativ interminabil şi plictisitor.

De aici concluzia clară că Wagner a fost, pur şi simplu, un pungaş, a cărui reputaţie se sprijină, de sus pînă jos, pe o muzică de salon — O, *luceafăr de amurg* — şi un marş pe care l-a ticluit din întîmplare pe cînd compunea interminabilul *Tannhäuser*. Şi aşa o ţii într-una, împotmolindu-te ca un neghiob, tot mai mult, în marasmul unor greşeli gîndite minuţios şi cît se poate de lucid. Dar fiţi fără grijă, toate acestea n-au nici o legătură cu Noufflard. El cunoaşte foarte bine diferenţa dintre drama muzicală şi operă, iar rezultatul este nu numai că nu cade într-o glorificare oarbă a lui Wagner, ci e în stare să-l critice, ceea ce unul care dă în gropi nu poate s-o facă. Unele critici — să luăm de pildă observaţia că, în lucrările de început ale lui Wagner, melodia nu ar fi ajuns nici pe departe la gradul de originalitate al celor de Weber — sînt incontestabile. Într-adevăr, ar fi putut numi pe Meyerbeer sau pe oricare altul, căci melodia lui Wagner nu a fost niciodată originală în acest sens, nu mai mult decît sînt pitoreşti chipurile lui Giotto sau elegante versurile lui Shakespeare.

Dar cu tot respectul cuvenit, sînt complet de altă părere decît Noufflard, cum că Wagner, compunînd *Tristan*, a întors spatele bazei teoretice din *Siegfried* şi a revenit la o „muzică

Scanned with OKEN Scanner

absolută". Este adevărat, aşa cum arată Noufflard, în *Tristan* şi chiar în *Der Ring*, Wagner, cîteodată, s-a lăsat în aşa măsură furat de drama obiectivă, încît s-a îndepărtat şi de cuvinte, ajungînd (ca în *Tristan*) să scrie o muzică lipsită de cuvinte coerente. Dar muzica fără cuvinte nu este muzică absolută. Muzica absolută este un model sonor cu totul decorativ. Poemul simfonic este expresia muzicală a unor sentimente poetice. Deci, cînd Tristan dă expresie muzicală unui val de sentimente pentru care nu poate găsi cuvinte cu şir, nu articulează o muzică absolută, aşa cum nu face nici păstorul care duce drama mai departe, pînă la unul din cele mai adînc simţite pasaje, cîntînd din fluier.

Wagner considera drept poeme simfonice cele mai importante lucrări instrumentale ale lui Beethoven, iar el însuşi, cu toate că în cursul dramelor sale muzicale a compus atît de mult numai pentru orchestră, nu a scris niciodată şi nu ar fi putut scrie măcar o singură notă de muzică absolută. Adevărul este că există sumedenie de sentimente, foarte poetice şi dramatice, care nu pot fi exprimate numai prin simple cuvinte, căci cuvintele sînt ecoul gîndirii, nu al simţămintelor ; acestea însă pot fi exprimate cel mai bine în muzică. Poetul încearcă prin cuvinte să-şi slujască scopul, aranjîndu-le în mod muzical, dar este stînjenit de certitudinea că devine absurd dacă nu face ca vorbele sale, aşezate muzical, să se adreseze atît minţii, cît şi sensibilităţii.

De exemplu, sărmanul Shakespeare n-ar fi putut s-o pună pe Julieta să rostească :

O Romeo, Romeo, Romeo, Romeo, Romeo ;

şi aşa mai departe, în douăzeci de versuri. A trebuit să o lase, în chip foarte firesc, să înceapă să-şi pledeze cauza, ca un amator întru cele, legale, astfel :

O Romeo, o Romeo, de ce eşti tu Romeo ?
Te leapădă de tată şi de nume,
De nu te-nduri etc., etc.

Din punct de vedere verbal, este decorativ, dar nu-i dragoste. Şi apoi din nou :

Despărţirea-i dulce durere,
Pînă mîine, noapte bună îţi voi spune.

Scanned with OKEN Scanner

Aceasta ar vădi o trăsătură lăuntrică dintre cele mai ingenioase, de care în asemenea momente, femeia nu-şi poate da seama, tot aşa după cum nu şi-ar putea da seama că o scară de frînghie este calea cea mai scurtă de ieşire sau că două laturi ale unui triunghi sînt laolaltă mai mari decît a treia.

Poetul compozitor nu întîmpină asemenea dificultăţi. Poate să n-o facă pe Isolda să spună decît „Tristan, Tristan, Tristan, Tristan, Tristan" şi pe Tristan, doar „Isolda, Isolda, Isolda, Isolda, Isolda", după pofta inimilor lor, fără a simţi nevoia să dea alte explicaţii suplimentare ; iar în ceea ce priveşte de cîte ori un tenor şi o soprană pot repeta „adio, adio, adio", nu există limită. La Wagner întîlneşti o mulţime de asemenea reduceri verbale pînă la simple exclamaţii. Chiar şi în acele pagini de operă şi dramă care par a da toată importanţa cuvintelor, se practică din plin reducerile, aşezînd poemul la loc de frunte, ca germene pentru întreaga dramă muzicală ; şi totuşi se ajunge la o serioasă curăţire a limbajului, pornind de la principiul că numai graiul simţămintelor se pretează la exprimarea muzicală, fiind cel mai adecvat.

Nu numai că poţi reduce cuvintele doar la nişte exclamaţii, dar le poţi înlocui cu simple rulade, vocalize sau chiar galimatias, cu condiţia ca muzica să susţină sentimentele, adică subiectul real al dramei, aşa cum s-a dovedit în multe pagini de muzică dramatică autentică, atît de operă, cît şi din alte lucrări, în care sau nu sînt cuvinte deloc — ori dacă nu, ele vor suna fals. Numai atunci cînd gîndurile sînt pătrunse de simţăminte puternice, ca în cazul *Odei bucuriei* din *Simfonia IX*, cuvintele coerente trebuie să se îmbine cu muzica. Exemple pot fi date din *Tristan* ; acolo găseşti exclamaţii care nu reflectă gînduri, deşi pline de sentimente, dar şi muzică instrumentală fără nici un text — cu duiumul. Nici pomeneală însă de muzică „absolută" sau de „operă".

Nu există pe lume ceva care să te convingă mai bine că un poem dramatic nu poate lua forma unui libret de operă decît dacă asculţi *Tristan* şi-l compari, să spunem, cu *Romeo şi Julieta* de Gounod. Sînt întru totul de acord cu Noufflard (ale cărui două volume le recomand totuşi nu mai puţin călduros tuturor amatorilor în stare să aprecieze un gînditor) că acele cotradicţii în care a căzut Wagner în acest sens sînt doar de ordin lexical şi inevitabile din punct de vedere al imperfec-

Scanned with OKEN Scanner

ţiunii limbii — ca mijloc de exprimare a ideilor — iar progresul de la *Der Fliegende Holländer* pînă la *Parsifal* urmează o linie înainte perfect dreaptă, în teorie, ca şi în interpretarea artistică.

17 ianuarie 1894

Bayreuth

Cînd am fost zilele trecute la Bayreuth, mi-am dat perfect de bine seama că banii pentru călătoria mea ar fi fost cheltuiţi mai cu folos dacă se aducea un critic german în Anglia. Şi regret foarte mult că acest articol nu este scris în germană şi pentru un ziar german, de vreme ce acum este evident că, atîta timp cît orice inspiraţie şi curent nou în muzică pot fi transmise dintr-o ţară în alta, sensul este Anglia — Bayreuth, şi nu Bayreuth — Anglia.

Mai întîi cîteva cuvinte despre minunata orchestră de la Bayreuth, a cărei faimă ne-a deprins să o privim cu un ochi plin de invidie şi deznădejde. Să-mi fie îngăduit să arăt aici, fără înconjur, că orchestra din Bayreuth, apreciată după nivelul Londrei, nu este o orchestră de prima mînă, ci de mîna a doua, pusă cu multă grijă la punct. Rezultatele acestei griji sînt admirabile : unitatea, acel perfect *sostenuto*, tonul fără stridenţe — iată chezăşia unei execuţii orchestrale aproape desăvîrşite — în pasajele adecvate pentru o asemenea tratare. Dar în efectul produs de orchestră există doi factori : calitatea execuţiei şi calitatea instrumentelor folosite. În ce măsură diferă aceasta se poate aprecia după marea diversitate de preţuri ale instrumentelor muzicale, chiar lăsînd la o parte valorile rare atinse de cîte o veche vioară sau fagot extraordinar de căutate.

Să luăm, de exemplu, instrumentul de suflat cel mai obişnuit şi mai ieftin din orchestră : cornetul. La ce preţuri derizorii pot ajunge cele de calitate mai proastă ! Dar între cornetul cel mai ieftin, acceptabil pentru orchestră, şi unul de mîna

Scanned with OKEN Scanner

întîi, de Courtois sau al unui fabricant bun englez, preţul variază, fără a ţine seamă de platinarea sau de cine ştie ce podoabe, de la 35 de şilingi la 8 sau zece lire. Viorile variază de la cîţiva şilingi pînă la cele mai mari sume pe care ar putea să-şi permită să le plătească un instrumentist din orchestră, iar preţurile pentru instrumentele de suflat din lemn ajung de la una pînă la trei cifre.

Ei bine, dacă ar exista un soi de parlament internaţional muzical, aş face propagandă, cu siguranţă, pentru o evaluare a instrumentelor folosite de către orchestra de la Bayreuth şi cea de la Crystal Palace, şi m-aş mira dacă totalul german ar ajunge măcar la jumătatea celui englez. La alămuri, în special, acea huruială caracteristică metalului de calitate inferioară izbeşte dintr-o dată o ureche obişnuită cu tonul curat, ferm al instrumentelor mai scumpe, folosite în Anglia. Este, de asemenea, şi o diferenţă de timbru, dar pe aceasta o las la o parte, pentru că s-ar putea să se datoreze diferenţei dintre diapazonul continental şi cel englez, diferenţă care este în detrimentul nostru.

În aprecierea suflătorilor de lemn, sînt pe un teren mai puţin sigur, deoarece tonul este foarte mult influenţat de felul în care este tăiată ancia. Am auzit pe stradă răsunînd ceva care mă aşteptam să fie o execrabilă trompetă spartă, dar, trecînd după un colţ, am dat cu ochii de un bătrîn cîntînd la clarinet, un clarinet cu ancie veche, tot atît de lesnicioasă pentru fălcile lui bicisnice ca şi fluierul pe care-l taie cineva unui copil dintr-un capăt de trestie, la ţară. Timbrul obţinut de bătrîn şi cel pe care-l scotea Lazarus în zilele lui bune (care era, cred, mai pur, deşi poate mai puţin bogat decît cel al lui Mühlfeld) marchează cei doi poli ai experienţei mele în materie de clarinete. Întotdeauna mi s-a părut că în orchestrele germane timbrul înclină de obicei mai mult către cel al omului de pe stradă decît al lui Lazarus.

Din păcate, nu sînt îndeajuns de expert ca să pot desluşi net deosebirea datorată felului cum este tăiată ancia şi aceea datorată calităţii instrumentului ; dar, cu excepţia cazurilor interpreţilor de mare valoare (care, în general, îşi încearcă prima dată norocul venind şi stabilindu-se în Anglia), germanul care cîntă la un instrument de suflat din lemn se mulţumeşte cu un timbru mai sărăcuţ decît englezul, iar Bayreuthul nu face excepţie de la această regulă. Oboiul zbîrnîie acolo la

Scanned with OKEN Scanner

fel ca şi cornul englez aici. Instrumentele cu coarde, comparate cu ale noastre, dovedesc mai puţină forţă şi bogăţie ; şi chiar în cazul cornului — la care, într-un anume sens, noi nu prea ştim să cîntăm, pe cîtă vreme germanii ştiu — timbrul este mult mai aspru şi mai apropiat de acel „Alpenhorn", de ceea ce poate fi numit aici timbrul standard.

Subliniez cuvîntul standard, deoarece mulţi dintre instrumentiştii noştri cei mai buni din orchestră sînt germani, iar dl. August Manns — dirijorul în a cărui orchestră grupul suflătorilor la instrumentele din lemn îi depăşeşte cu mult pe germani în privinţa fineţei tonului — nu este german get beget, ci prusac, ceea ce dovedeşte că inferioritatea orchestrei teutone faţă de cea engleză nu-i un efect al apitudinilor fireşti, această inferioritate decurgînd din standardul general, din concepţia despre frumos în muzică, îndeobşte răspîndită în această ţară, adică, este vorba de o inferioritate ca grad de cultură şi, legat de asta, de calitatea cererii la care răspunsul îl oferă orchestra.

Că această inferioritate nu este un lucru nou şi că l-a preocupat serios şi pe Wagner apare clar din felul cum el a pus accentul pe superioritatea instrumentelor din orchestra noastră filarmonică, precum şi din faptul că întotdeauna a menţionat concertele Conservatorului de la Paris ca o sursă a celor învăţate din experienţă cu privire la fineţea execuţiei orchestrale. Toate celelalte aspecte pe care le-a impus în mod stăruitor dirijorilor au fost adoptate la Bayreuth, iar superficialitatea sistemului mendelssohnian a dispărut.

Dar esenţialul din toate acestea — sunetul brut, natural al unor instrumente, mînuite cu atîta abilitate — rămîne totuşi, comparativ, sărăcăcios şi urît ; şi, ce-i mai prost, este că germanii, pare-se, nici nu se sinchisesc de asta. După cîte înţeleg, a plăti în plus cinci lire unui fabricant de instrumente, pentru ca să se asigure astfel un timbru mai fin, este în mintea dirijorului, cît şi a instrumentistului, o cheltuială inutilă de bani.

Şi totuşi, această nepăsare din partea germanilor în privinţa exigenţei timbrului este meticulozitatea personificată în comparaţie cu fioroasa lor insensibilitate faţă de frumuseţea şi muzicalitatea vocii omeneşti. Spectacolul de deschidere a stagiunii cu opera *Parsifal* a fost dezgustător, atît din punct de

Scanned with OKEN Scanner

vedere pur muzical, cît şi în privinţa cîntăreţilor principali. Basul urla, tenorul ţipa, baritonul cînta otova, soprana, cînd catadicsea să cînte cîtuşi de puţin, şi nu striga numai cuvintele, zbiera, cu excepţia unei singure arii, care nu se putea zbiera, aceea a morţii Herzeleidei, unde a căzut în platitudine.

Basul, care avea trac, poate datorită enervării, s-a arătat brutal, cu precădere în interpretarea lui Gurnemanz ; şi m-am gîndit că, dacă ar fi fost trombonist în loc de cîntăreţ, dirijorul Lévy de la München ar fi protestat. Într-adevăr, am auzit că un trombonist care ca să mai cîştige ceva bani cînta şi într-o fanfară, între reprezentaţiile de operă, a fost mustrat de dirijor pentru că a executat „puţin cam prea tare". Avînd ocazia să schimb cîteva cuvinte cu Lévy după aceea, mi-am exprimat părerea asupra basului în chestiune. Lévy părea mirat, spunîndu-mi că acel cîntăreţ avea cea mai bună voce de bas din Germania şi mi-a cerut să-i găsesc eu pe cineva care să poată cînta rolul mai bine ; la care i-am răspuns, cu suficientă emfază, că eu aş putea să cînt mai bine, iar el m-a luat drept un nebun.

A trebuit să i se explice că eram obişnuit cu felul „plat" de a cînta, deseori întîlnit în Anglia. Aceasta a încheiat discuţia cu dirijorul de la Bayreuth. A cînta bine acolo înseamnă, pur şi simplu, să cînţi *glatt*, evident edulcorat, naiv, superficial, cît se poate de nepotrivit pentru exprimarea unor eroi primitivi. Ideea că acest fel special de dulcegărie este una din consecinţele dorinţei de a înfrumuseţa timbrul şi a cînta în ton cu muzica mi se pare ceva tot atît de ciudat în Germania, ca şi ideea că e mai autentic viril să cînţi ca un bărbat, decît să mugeşti ca un buhai.

Dacă toată stagiunea n-aş fi ascultat decît pe Alvary, Klafsky şi Wiegand la Drury Lane, fără îndoială că nu aş fi observat mare lucru la Grengg sau la Rosa Sucher. Chiar şi aşa, după primele trei spectacole, îmi stricasem în aşa hal urechea, încît al doilea spectacol cu *Parsifal* nu m-a mai înfuriat ca primul. Mă obişnuisem cu o interpretare de mîna a doua, în special după *Tannhäuser*, unde, de la început pînă la sfîrşit, o singură notă nu a fost intonată, să nu spun ca Melba, Miss Eames sau De Reszke, dar nici ca orice cîntăreţ englez acceptabil.

Scanned with OKEN Scanner

Nepăsarea înrădăcinată în ceea ce priveşte intonaţia se datoreşte, în parte, metodei proaste. Ce-i drept, cîntăreţii germani de la Bayreuth nu ştiu să cînte : zbiară, şi vai de capul lor cum se opintesc din spate şi din umeri, ca nişte hamali, atunci cînd au de atacat o notă grea ; iar ca să ia un *pianissimo*, oricare ar fi nota de deasupra portativului, le este absolut cu neputinţă.

Dar asta nu înseamnă nimic faţă de cusururile altor cîntăreţi de operă, mulţi la număr, cu care sîntem obişnuiţi. E adevărat că vocile lor ajung să fie „sparte" şi aspre, dar se menţin surprinzător de mult în asemenea condiţii ; cîntăreţii sînt robuşti ca nişte gloabe la jug şi, la 60 de ani, parcă abia atunci îşi încep cariera lor de zbierete. Vocea subţire, uzată, tremurată, asemănătoare cu ceva care aduce a behăit de capră sau cu glasul unui om beat, cu nervii la pămînt şi ruinat de sus pînă jos, toate acestea, surprinzător de obişnuite aici, chiar printre cîntăreţii foarte tineri, nu întîlneşti, de regulă, la Bayreuth. Cîntatul acolo este, de fapt, ca oratoria în Anglia — nu o artă frumoasă, ci un mijloc de a expune anumite idei, în mod inteligibil şi răspicat, în faţa publicului, fără nici o preocupare în ceea ce priveşte frumuseţea vocii sau graţia gestului.

Dramele muzicale sînt, ca să spunem aşa, dezbătute efectiv, expunerea temei poetice are toate calităţile unui bun discurs cu ocazia discutării bugetului ; iar vocile au un soi de farmec, un stil de conferinţă a „Federaţiei Naţionale Liberale". Politicianul englez orator îşi învaţă meseria prin practică şi nu are nici viciile vorbitorului artificial, nici atracţiile artistului educat. Nimeni nu-l va asculta pentru glasul lui în sine, pe care îl păstrează pînă ajunge la adînci bătrîneţi, cînd se retrage, iar starea generală a sănătăţii se îmbunătăţeşte prin exerciţiile viguroase ale plămînilor.

Exact cazul cîntăreţului german. Din păcate, asta îl descalifică pentru interpretarea lui Wagner, după cum Sir William Harcourt este descalificat în a-l juca pe Hamlet ; această chestiune va apărea mai limpede atunci cînd voi ajunge să descriu soarta lui *Parsifal* şi *Tannhäuser* în mîinile cîntăreţilor germani, comparată cu aceea a lui *Lohengrin* interpretat de cîntăreţi belgieni, români, americani şi englezi. Îmi va trebui mai mult decît un articol să devin nesuferit, ca să-i ajut pe germanii iubitori de muzică, care protestează împotriva as-

Scanned with OKEN Scanner

primii gustului german greoi, în acest domeniu, şi se străduiesc să trezească conştiinţa naţională împotriva aberaţiilor unei şcoli de artă, ce profesează, mai presus de orice, o atitudine de nepăsare sfruntată faţă de frumosul artistic.

1 august 1894

Astăzi, stînd aici — în această casă de ţară din Surrey, pe o vreme cu un cer înnegurat — la gura focului, ca să-mi încălzesc mădularele, parcă ar fi trecut cel puţin patru sau cinci luni de cînd am respirat aerul parfumat al pădurilor de pini de pe dealurile din jurul Bayreuthului. Dacă aş putea vedea măcar cinci minute soarele, mi-aş aminti mai bine ceea ce am de scris. Dar, pasă-mi-te, am lăsat totul departe în urma mea, acolo, împreună cu celelalte deşertăciuni ale momentului de-atunci. Nu mai simt nici un îndemn să descriu *Lohengrin* şi *Tannhäuser*, aşa cum făgăduisem, nici să dau lecţii, cînd lui Frau Wagner, cînd lui Sir Arthur Harris. Luni de-a rîndul m-am ţinut cu dinţii de acest subiect, de tot ce se lega de arta muzicală, de-l visam şi-n somn. Dar acum, periodicitatea firească a funcţiei mele îşi ridică pretenţii şi mă constrînge să mă lepăd de acest subiect în august şi septembrie, ca şi găinile care năpîrlesc în noiembrie (cum se spune pe aici prin casă).

Ceea ce mă simt obligat să reamintesc despre *Lohengrin* dat la Bayreuth — nu uitaţi că acesta este primul spectacol de acolo şi probabil întîia oară cînd a fost reprezentat în mod conştiincios, dacă exceptăm încercările mai timpurii ale lui Liszt la Weimar — ar fi că, punerea în scenă a fost mult mai atractivă, mai convingătoare şi mai naturală ca pînă acum. Aceasta se datoreşte în special faptului că regia este superioară, mai ales în ceea ce priveşte corul. În *Lohengrin* există numai două scene, relativ scurte, în care corul nu este prezent şi mereu în acţiune.

De aceea, în împrejurările obişnuite, opera suferă îngrozitor, deoarece coristul italian mediocru izbuteşte, în chip surprinzător, să spulbere toate iluziile regizorale în clipa în care îşi face apariţia pe scenă, nebărbierit, abia trăgîndu-şi picioarele,

Scanned with OKEN Scanner

într-un costum de gata, cu gesturi buimace tipice ; cu ochii ţintă la sufleor şi avînd aerul că s-a apucat să cînte în corul operei fiindcă nu e în stare de ceva mai bun. În plus, la Covent Garden, mai dai şi peste o veche cunoştinţă ; nu numai că-ţi spulberă iluzia operei la care asişti, dar spulberă iluziile aproape asupra tuturor operelor pe care le-ai văzut vreodată. Astfel, conflictul dintre pretenţia sa asupra-ţi, ca „figură familiară", şi dezideratele artei pe care o insultă îţi oboseşte pînă la urmă mintea şi-ţi tulbură într-atît conştiinţa, că ajungi să pierzi forţa de a face vreun efort mai serios ca să scapi de acest personaj. Cît despre coriste, ele trebuie să fie femei competente, sensibile, dar pentru că astăzi aceste calităţi nu pot fi dobîndite decît după îndelungată experienţă ca mame în familii numeroase, vă închipuiţi atunci că rîndul nostru din faţă este pus la grea încercare.

N-aş vrea să pretind că la Bayreuth coriştii produc o impresie copleşitoare de frumuseţe şi cavalerism sau să ascund cumva faptul că acele condiţii sociale, economice şi personale, care fac corul de la Covent Garden ceea ce este, în ciuda dorinţei sincere a tuturor de a fi complet altfel, o preocupă şi pe Frau Wagner, tot aşa cum îl preocupă şi pe Sir Augustus Harris, şi au constrîns-o să-i atribuie Elsei un adevărat stol de fete, iar lui Henry Păsărarul, o ceată de luptători, cărora, pentru farmecul şi vitejia lor, le sînt încă necesare o mulţime de artificii. Statura mai puternică a bărbaţilor, preponderenţa teutonilor printre aceştia, întărirea lor cu o clasă de cîntăreţi, superioară din punct de vedere fizic şi artistic, care să considere o onoare faptul de a cînta la Bayreuth, fie chiar şi în cor, ar ajuta desigur la făurirea iluziei, cel puţin în privinţa luptătorilor saxoni şi a celor din Brabant, în *Lohengrin*. Dar această diferenţă, ca materie primă, nu înseamnă nimic în comparaţie cu diferenţa datorată unei activităţi inteligente a directorului de scenă.

Un singur exemplu va fi de ajuns. Cei care cunosc partitura operei *Lohengrin* ştiu că în finalul actului III există o parte, omisă de obicei, unde întreaga mişcare este, oarecum în mod neaşteptat, repetată în altă tonalitate, contrastînd puternic. Din punctul de vedere al muzicianului absolut, modulaţia nu are importanţă, este inutilă, pur şi simplu, o diversiune faţă de tonalitatea principală. Scopul acesteia, la Bayreuth,

Scanned with OKEN Scanner

rezultă însă limpede. După lupta cu Telramund şi solo-ul Elsei — care, din punct de vedere muzical, constituie expunerea temei din final — bărbaţii, foarte agitaţi şi entuziasmaţi după victoria ciudatului cavaler, se rînduiesc oarecum în cerc, Lohengrin fiind în centru, şi bat pasul în jurul lui, preluînd finalul de la Elsa în tonalitatea principală. Cînd începe modulaţia, femeile, în rochiile lor albe, năvălesc în acest cerc triumfal, îi fac pe bărbaţi să plece de la locurile lor şi se adună şi ele în jurul Elsei. Astfel, izbitoarea schimbare a tonalităţii este întovărăşită de o modificare tot atît de remarcabilă pe scenă, şi anume, vîrtejul multicolor produs de veşminte, ca şi cum ai roti un caleidoscop.

Avem aici un efect de scenă, de tip pur wagnerian, combinînd laolaltă, în acelaşi timp, un efect dramatic, unul muzical şi unul scenic, rezultatul final fiind unanim apreciat, prin tumultul care a izbucnit în sală deîndată ce s-a lăsat cortina. Un exemplu mai complex al unei combinaţii asemănătoare a fost oferit de ultimul act din *Tannhäuser*, ce a dat naştere la o reacţie din partea publicului, cu atît mai concludentă, cu cît entuziasmul nu putea fi atribuit artiştilor principali, care, în primele două acte, s-au dovedit în afara oricărei bănuieli că ar fi capabili să producă alt efect decît acela de monstruoasă plictiseală.

Deci Bayreuth întrece Covent Garden şi Drury Lane în ceea ce priveşte punerea în scenă a operelor lui Wagner sau ale altor compozitori, opere care sînt de cîţiva ani în repertoriul nostru. Am arătat de nenumărate ori că eroica dăruire a lui Sir Augustus Harris este zadarnică din cauza lipsei unui director de scenă, în măsură nu numai să studieze decorurile, aşa cum sînt studiate, de exemplu, la teatrul Savoy sau la oricare Music Hall, unde baletul îşi are partea lui de contribuţie la reuşita spectacolului, dar să studieze în acelaşi timp şi partitura şi să pună la punct scena, aşa încît ochiul, urechea şi sentimentul dramatic al spectatorului să fie solicitate simultan.

Ar trebui de multe ori să arăt, în cazul operelor obişnuite din repertoriu, că există adesea motive să se bănuiască fie că directorul de scenă nu cunoaşte subiectul operei, fie că s-a convins, cu cinism, că o operă este prin ea însăşi un asemenea exemplu de prostie, încît o aberaţie, două în plus nu pot avea prea multă importanţă. Acesta este, desigur, un punct demn de a fi luat în consideraţie şi argumentat, dar nu pe un aseme-

Scanned with OKEN Scanner

nea temei plăteşte publicul locurile. Din moment ce încasezi de la cineva o sumă de bani pentru un spectacol de operă, trebuie să priveşti spectacolul cu seriozitate, oricare ar fi părerile tale filozofice intime.

La Bayreuth spectacolul este privit cît se poate de serios, pînă în cele mai mici amănunte. Eroina nu moare în mijlocul străzii pe o canapea de salon, iar tenorul nu se furişează afară pe o scară de frînghie prinsă de fereastră, pentru ca apoi să se îndepărteze la nivelul podelei. Trupa este instruită cu toată atenţia pas cu pas ; nimănui nici măcar prin gînd nu-i trece să-şi permită anumite libertăţi în activitate sau faţă de public. Este greşit să se creadă că trucajele, pe care împrejurările le impun la Covent Garden, ar fi necunoscute la Bayreuth sau că lucrările vechi din repertoriu nu sînt tot atît de bine repetate ca şi cele noi. În orice caz, există o deprindere în materie de disciplină şi, cu toate că multe lucrări pot rămîne neizbutite din lipsă de timp sau realizate greşit din insuficientă repetare, nimic nu este lăsat la o parte, pe motiv că nu merită osteneală. Am fost torturat acolo de felul prost în care se cînta, m-am plictisit de jocul de scenă solemn şi prozaic, dar niciodată nu mi s-a părut ceva făcut de mîntuială.

În ultimul meu articol am explicat pe larg cum conduita scrupuloasă a artiştilor de la Bayreuth este puternic contrabalansată de o sensibilitate muzicală rigidă. Soluţia nu poate fi totuşi scrierea unor predici anoste, ci cultivarea muzicienilor germani printr-o experienţă care să-i determine să cînte mai bine. Popularitatea cîntăreţului belgian Van Dyck, de o cu totul altă formaţie artistică, farmecul vocal şi stilul său au fost suficiente — atunci cînd a apărut în rolul lui Des Grieux la Covent Garden — să-l surprindă pe Jean de Reszke, care considera supremaţia sa de nezdruncinat şi începuse să devină cam indolent. Van Dyck a contribuit ca scena de la Bayreuth să fie mult mai accesibilă străinilor, iar dacă pînă în cele din urmă cîntăreţii germani nu-şi vor da seama de propriile lor scăderi, va fi tot mai greu să mai obţină un angajament acolo. Anul acesta avem pe Nordica, pe Miss Brema şi pe Van Dyck. Probabil că Frau Wagner, pe viitor, îşi va îndrepta mai mult privirile spre a căuta ajutoare în străinătate.

Nu am epuizat complet subiectul, dar cum această casă de ţară se află dincolo de raza oficiului poştal sînt nevoit

Scanned with OKEN Scanner

să închei, pentru că trebuie să am în vedere şi 3—4 zile cît durează drumul celor aproximativ 50 de kilometri pe care îl are de făcut comunicarea mea pînă la Londra.

8 august 1894

Post scriptum, 1931

Din întîmplare, am epuizat subiectul o dată cu demisia mea din postul de critic muzical la „The World", după moartea directorului Edmund Yates, la 19 mai 1894. Urmaşul său a susţinut că ar fi o lipsă de consideraţie la adresa lui dacă n-aş continua sub conducerea sa pînă la sfîrşitul stagiunii. Pentru ca să salvez aparenţele am consimţit să rămîn mai departe. După vacanţa de toamnă, locul meu a fost luat de dl. Robert Smythe Hichens, care se pregătise ca muzician, fără să ştie că era hărăzit să devină un faimos romancier.

De atunci nu am mai îndeplinit niciodată cu regularitate funcţia de critic muzical.

VERDI

Falstaff

De Paşti am avut ocazia să răsfoiesc partitura vocală a operei *Falstaff* de Verdi, ce se poate obţine acum de la Casa Ricordi pentru 16 şilingi, un preţ care, evident, va trebui redus pentru ca opera să fie la îndemîna tuturor. N-am fost la Milano să ascult prima reprezentaţie, din mai multe motive, principalul fiind că nu sînt atît de amator de premiere ca să merite plictiseala imensă şi probabil starea fizică proastă pe care ar trebui să le îndur de-a lungul călătoriei de la Holborn

Scanned with OKEN Scanner

la Basel (restul nu-mi pasă) şi să ajung să bat la uşa intrării de serviciu a Italiei, hai să spunem, pentru ca apoi să mă întorc, după ce voi fi auzit o operă masacrată de primadonele de la Scala, cu veşnicele lor tremolouri, şi voi fi asistat la o manifestaţie de simpatie faţă de Venerabilul bătrîn Grand Old Man [1], condusă în cea mai mare parte de oameni care ştiu despre muzică tot atît cît şi admiratorii obişnuiţi ai dlui. Gladstone despre oameni de stat. Pe scurt, fiindcă-s destul de leneş şi cu multe treburi pe cap, am declarat că strugurii sînt acri şi am rămas acasă, ştiind că în curînd va veni muntele la Mahomed.

Dar să fim înţeleşi, deoarece nu am văzut un spectacol complet cu *Falstaff*, nu cunosc lucrarea. Ştiu numai cîte ceva. Şi nu trebuie să mai repet ceea ce s-a mai spus de-atîtea ori în ultima vreme, de pildă că *Falstaff* este o dramă muzicală, şi nu o operă şi, în consecinţă, este de Shakespeare, Boito şi Verdi şi nu de Verdi singur. Fiind o dramă muzicală, se explică tot misterul, şi anume, de ce a fost compusă de un om de 80 de ani. Mare mi-ar fi fost mirarea dacă şi aici aş mai fi dat de un *Il balen* sau *La donna e mobile*, dar nu, aşa ceva nu există. Înflăcărarea şi eroismul din lucrările sale anterioare răbufnesc acum numai dacă le aţîţi puternic.

Falstaff este luminat şi încălzit doar de ultimile raze ale unui soare arzător de amiază al operei *Ernani*; cîştigul în frumuseţe acoperă pierderea de căldură, dacă, într-adevăr, se poate vorbi de o pierdere atunci cînd înlocuieşti intensitatea pasiunii şi spontaneitatea cîntecului prin bogăţia interiorizării şi perfecta stăpînire a măiestriei. Verdi, ca să-şi umple golurile, a schimbat surplusul calităţilor sale pe înţelepciune. Slăbiciunile lui au dispărut o dată cu forţa pe care o avea în plus. Acum este, prin competenţa sa admirabilă, cel mai mare dintre compozitorii în viaţă. Nu se întîmplă prea des ca forţa unui om să fie atît de uriaşă, încît să poată rămîne un atlet chiar după ce a schimbat jumătate din aceasta pe vîrstă şi experienţa vieţii. Aşa ceva întîlneşti cînd şi cînd, şi nu trebuie să ne surprindă atît de mult în cazul lui Verdi, în special pe acei dintre noi care, cu mult timp în urmă — pe cînd von

---

[1] The Grand Old Man & G.O.M., epitet dat marelui om de stat englez W. E. Gladstone, 1809—1898 (n. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

Bülow şi alţii îl renegau cu dispreţ — eram în măsură să desluşim în Verdi un om cu o forţă năvalnică, pe care nu ştia cum să o folosească sau, într-adevăr, nu-i era îngăduit să o folosească în vechile tipare ale operei, impuse de împrejurări.

Am observat în *Falstaff* una sau două exclamaţii de surprindere la presupusa revelare a unei calităţi umoristice „pînă acum nebănuite" la tragicul compozitor veteran, probabil rezultatul imenseĭ popularităţi pe care mai întîi *Il Trovatore* şi apoi *Aida* au cunoscut-o în Anglia. Pot asigura pe orcine însă că aceste opere nu au nimic hazliu în ele. Dar ce să spunem despre *Un ballo*, cu acel minunat, vesel *E scherz'od è follia* şi finalul actului al treilea, unde conspiratorii îi aduc lui Renato laude, în zeflemea, pentru virtuţile sale domestice, arătîndu-i că iubita voalată a ducelui, pe care o apără, după ce cu devoţiune i-a salvat viaţa ducelui, este tocmai propria sa soţie. Oricît de prost au fost reprezentate pe biata noastră scenă acest cvartet tragicomic şi corul, nu pot crede că ar fi cineva care, cunoscîndu-le, ar mai tăgădui darul de umor dramatic al lui Verdi.

În primul act din *Otello*, acel *stretto* din cîntecul de beţie al lui Cassio, cînd acesta se îmbată, este plin de haz, fără a fi însă cîtuşi de puţin lipsit de muzicalitate. Umorul sinistru al lui Sparafucile, umorul teribil de ironic al lui Iago, umorul plin de suferinţă al lui Rigoletto, toate acestea reprezintă, desigur, dovezi ale capacităţii lui Verdi pentru *Falstaff*, cu atît mai mult, cu cît operele în care apar sînt tragedii, şi nu comedii. Pe de altă parte, tot ceea ce s-ar mai putea adăuga este că Verdi nu a fost Mozart, afirmaţie inutilă, ca şi cum ai spune că Victor Hugo nu era Molière. Astfel, geniul umorului lui Verdi este cu atît mai mult shakespearian.

Verdi, în calitate de compozitor, a păcătuit mai ales faţă de vocea omenească. Dacă acum cîntăreţul italian este cel mai slab din lume, se datoreşte, în parte, obiceiului său de a trata vocea în registrul acut ca şi în registrul mediu, pe cîtă vreme Wagner — întorcîndu-se la modul haendelian de a utiliza vocea, în tot cuprinsul registrului respectiv, obţinea o înlesnire din punct de vedere fizic pentru cîntăreţ şi artistic pentru auditoriu, prin contrastul registrelor grav şi acut — a făcut din cîntăreţii wagnerieni cei mai buni din lume. Verdi şi-a aplicat sistemul cu deosebită severitate şi baritonilor.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă priveşti partitura lui *Don Juan*, vei vedea trei voci bărbăteşti diferite scrise în cheia *fa* şi tratate în aşa fel, încît nu poate fi nici o îndoială că Mozart, cînd compunea muzica, avea în mod constant în minte pentru fiecare rol o anumită voce. Astfel, pentru Masetto — vocea aspră de bas a unui ţăran ; un bogat şi curgător *basso cantante* pentru Leporello ; iar a treia, pentru vocea unui gentleman — un bariton uşor, plăcut. Am ascultat la diferite întruniri publice, succesiv, un delegat al ţăranilor muncitori, un reprezentant al îndemînaticilor artizani şi un universitar, şi aceştia m-au învăţat ceea ce nici unul dintre tratatele de canto existente pe lume nu m-a putut învăţa despre diferenţierile mozartiene între Masetto, Leporello şi Don Juan.

Iar acum vă rog să aveţi în vedere că nu există nici o diferenţă de registru între cele trei roluri. Cine poate cînta unul dintre aceste roluri le va putea cînta pe toate celelalte. Să-i punem pe Masetto şi pe Don să-şi schimbe rolurile şi, cu toate că Don va fi total ineficient în *sol* de jos şi *si bemol* al lui Masetto, iar acesta din urmă va lipsi serenada de toată delicateţea, nici unul din ei nu va întîmpina vreun inconvenient cîntînd părţile respective, nu mai puţin decît dl. Toole dacă ar avea de citit rolul lui Hamlet. Acelaşi lucru este adevărat şi cu privire la rolurile lui Bartolo, Figaro şi Almaviva în *Le Nozze*, ale lui San Bris şi Nevers în *Hughenoţii*, Wotan şi Alberich în *Inelul Nibelungilor* şi ale lui Amfortas şi Klingsor în *Parsifal*. Deosebirea dramatică dintre aceste roluri este atît de puternică, încît numai un artist cu o remarcabilă abilitate ar putea să cînte deopotrivă de bine un rol ca şi altul. Dar aproape că nu se observă nici o deosebire în ceea ce priveşte registrul vocal, după cum nu este nici o diferenţă în ceea ce priveşte statura fizică sau forţa.

Revenind la *Il Trovatore*, găsim două roluri scrise în cheia *fa*, dintre care cel mai de jos, al lui Ferrando, nu este un *basso profondo*, ca Osmin sau Marcel, ci un *basso cantante*, asemenea lui San Bris sau Leporello ; totuşi rolul baritonului (Di Luna) întrece posibilităţile oricărui *basso cantante* şi tratează o voce de bariton ca şi cum ar cuprinde o octavă efectivă, de la *sol* de pe spaţiul patru al portativului de bas, pînă la *sol* de sus. În *Il balen* există de la 210 la 220 de note, cuprinzînd şi cadenţa. Cu excepţia a cinci note din cadenţă,

Scanned with OKEN Scanner

care nu-i niciodată cîntată aşa cum e scrisă, numai trei sînt mai jos de *fa* pe linia a patra, în timp ce aproape 140 sînt deasupra portativului, între *si bemol* şi *sol* de sus. Se cîntă aproape în mod continuu de la cap la cap, iar efortul pentru o voce de bariton normală este înspăimîntător, chiar cînd cîntecul se transpune, ca de obicei, cu o jumătate de ton, spre a fi adus la limitele simple ale posibilului. În acest sens, Di Luna este un bariton caracteristic al lui Verdi, iar rezultatul a fost că numai cîntăreţi cu voci neobişnuit de acute au putut fi în stare să cînte fără efort.

Cît despre baritonii normali, care s-au specializat să urle pînă la *sol diez*, ei au pierdut în aşa hal suflul pentru o emisie suportabilă în octavele inferioare sau să urce cu o acurateţe aproximativă măcar, încît au făcut harcea-parcea popularitatea operelor lui Mozart, prin interpretările lor ocazionale în rolurile lui Don Juan, Figaro etc. Am dorit adesea să mi se dea voie, legal, să-i nimicesc pe aceşti bieţi oropsiţi, ale căror vieţi trebuie să fie o adevărată povară pentru ei. Este uşor să te extaziezi în faţa superiorităţii maestrului italian, în ceea ce priveşte muzica vocală, pentru că frazele sale sînt melodioase, uşor de învăţat, simetrice şi adesea pline de măreţie ; dar cînd trebuie să cînţi fraze melodioase şi vezi că sînt cu un ton mai sus decît pot fi lesne executate şi cu o terţă mai sus decît se pot lua dintr-o dată (căci muzica ce trebuie cîntată mereu sus este mult mai obositoare decît muzica ce se avîntă numai cîteodată foarte sus), atunci începi să apreciezi gradul de cunoaştere a posibilităţilor vocale şi consideraţia faţă de voce, aşa cum au dovedit Purcell, Haendel şi Wagner, şi să-i porţi pică lui Verdi pentru înclinarea sa către treptele superioare ale scării muzicale.

Acum se pune întrebarea, ce fel de voce este necesară pentru Falstaff ? Ei bine, Ferrando şi Contele di Luna contopiţi într-unul — Amonasro, pe scurt. Un bogat *basso cantante*, care poate cînta un viguros *sol* de sus şi un *fa diez*, aşa cum Melba cîntă un *si bemol*. Polifem în *Acis* de Haendel şi Valentin în *Faust* de Gounod ar putea face un echilibru între ei. Chiar şi la diapazonul francez abia dacă se întîlneşte aşa ceva, iar pentru diapazonul filarmonic, pur şi simplu, e monstruos. Şi totuşi, e la modă să spui că Verdi este un maestru în scriitura unei muzici uşor de cîntat.

Scanned with OKEN Scanner

Inevitabil, partitura cuprinde în mare parte peroraţiile lui Falstaff, notate cu cea mai desăvîrşită ingeniozitate şi subtilitate. Progresul, în acest sens, de la declamaţiile lui Carol al V-lea din *Ernani* pînă la Falstaff este tot atît de mare ca şi cel de la *Tannhäuser* la *Parsifal* sau de la Vanderdecken la Hans Sachs. Efectul principal — răspunsurile negative, în stilul lui Chadband, la repetatele întrebări „în onoarea cui" ? — este, din punct de vedere muzical, o adaptare fericită după *Mefisto* de Boito ; după cîte ştiu, singura dovadă de boitism vădit în toată lucrarea, deşi îmi închipui că Verdi a tras, în general, foloase din faptul că avea la îndemînă, atunci cînd a compus *Otello* şi *Falstaff*, un artist şi un critic valoros ca Boito. Există şi unele părţi amuzante de muzică instrumentală, ca, de exemplu, un acompaniament foarte expresiv în timpul unei straşnice beţii a lui Falstaff.

De-a lungul acţiunii, foarte bogate în peripeţii, şi a forfotei de pe scenă, avem o tratare simfonică, ce aparţine exclusiv ultimei maniere a lui Verdi. Un fel de dans sprinten, uşor, creează o mişcare continuă, tocmai prin repetări nesfîrşite în diferite succesiuni ingenioase, ca în *scherzo*-urile lui Mendelssohn sau în finalurile concertelor sale, reprezentînd un fond muzical pe care sînt grefate părţile pentru voci, întreaga ţesătură fiind lucrată cu cea mai desăvîrşită eleganţă. Aceasta este o chestiune care ar trebui luată în considerare cu multă grijă de către muzicologii noştri. Dacă acum zece ani aş fi arătat că *Ernani* este o compoziţie muzicală mult mai mare decît *Simfonia scoţiană* a lui Mendelssohn sau unul dintre concertele sale, o asemenea părere îndrăzneaţă ar fi fost primită cum nu se poate mai dispreţuitor. Dar iată, azi, aici, pe cel dispreţuit, pe care chiar Browning considera că este mai firesc să-l prezinţi ca pe un fanfaron găunos, făcîndu-se mic auzind torentul de aplauze zgomotoase şi dinaintea privirilor grave ale . . ale . . . ei bine, ale lui ROSSINI ! (bietul Browning !) care la bătrîneţe recurgea la metoda mendelssohniană folosind-o cu uşurinţă şi strălucire.

Poate cînd Verdi va ajunge la o sută de ani şi se va simţi prea vîrstnic ca să mai compună opere, se va apuca să scrie concerte şi va ciopîrţi pe Mendelssohn şi Schumann, conform acelor tipare drăguţe pentru care îi apreciază savanţii. Aceasta

Scanned with OKEN Scanner

va arăta cît de uşor este pentru un bun muzician, care se întîmplă să fie însă prost critic, să admire la un mare compozitor tocmai ceea ce merită mai puţin.

12 aprilie 1893

Încă un cuvînt despre Verdi

Am citit majoritatea articolelor apărute după moartea lui Verdi şi am roşit pentru semenii mei. În rîndul acestora trec pe cei din tagma criticilor muzicali, căci deşi în ultimii ani am dat uitării această savantă ramură de activitate, am totuşi dreptul să spun „*Anch'io sono critico*“ [1]. Şi cînd găsesc oameni, pe care altfel îi ştiam onorabili, pretinzînd că le sînt cunoscute îndeaproape *Oberto, Conte di San Bonifacio, Un giorno di regno, La bettaglia di Legnano,* iar acum, comparîndu-le cu *Falstaff* şi *Aida* şi cîntărindu-le cu un aer imparţial diferenţele datorate influenţei lui Wagner, convins fiind că habar nu au despre *Oberto,* nu mai mult decît au despre melodiile pe care Miriam le cînta la tamburină pe ţărmurile Mării Roşii, repet, roşesc pentru profesiunea mea şi îi întreb, ca un vechi prieten care le vrea numai binele, unde cred că o să ajungă cînd nu vor mai fi pe această lume, după asemenea neruşinate insinuări mincinoase ?

În ceea ce mă priveşte, apreciez manifestarea onestă mai presus de erudiţia inutilă şi mărturisesc că singurele opere ale lui Verdi pe care le cunosc într-adevăr, în amănunt, aşa cum ştiu romanele lui Dickens, sînt *Ernani, Rigoletto, Il Trovatore, Un Ballo, La Traviata, Aida, Otello* şi *Falstaff.* Şi e destul, atîta timp cît cunoşti suficient lucrările înaintaşilor lui Verdi şi ale contemporanilor săi, ca să-ţi dai exact seama cînd a apărut şi ce poziţie ocupă. Pe măsură ce se ridică critici mai

[1] *Anch'io sono pittore* (şi eu sînt pictor), exclamaţie atribuită pictorului Correggio (1494—1534) aflîndu-se în faţa tabloului Sf. Cecilia a lui Rafael (n. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

tineri şi mai tineri, în mod inevitabil, se fac din ce în ce mai multe greşeli despre oameni care au trăit atît de mult ca Verdi şi Wagner, nu pentru că acei critici nu cunosc muzica acestora, ci pentru că nu ştiu operele pe care Wagner şi Verdi le-au ascultat cînd erau copii, şi, în consecinţă, sînt gata să califice ca fiind inventii proprii multe noţiuni bine cunoscute pînă şi de bunicii lor.

De exemplu, în toate articolele pe care le-am citit, se afirmă că diferenţa dintre *Ernani* şi *Aida* se datoreşte influenţei lui Wagner. Ei bine, susţin fără nici o rezervă că nu rezultă nici măcar dintr-o singură măsură din *Aida* ori din ultimele două opere că Verdi ar fi auzit vreodată măcar o notă din muzica lui Wagner. Există însă dovezi că a ascultat muzica lui Boito, Mendelssohn şi Beethoven. Dar tot ceea ce se poate spune pentru a stabili vreo legătură între Verdi şi Wagner este că dacă Wagner nu ar fi deprins toată Europa să folosească întreaga serie de acorduri disonante ale dominantei şi tonicii — tot atît de liber după cum Rossini a folosit septima — probabil *Falstaff* ar fi fost armonizat altfel. Dar tot aşa se poate spune despre oricare partitură a unei pantomime moderne. Verdi foloseşte libertatea armonică din timpul său atît de complet şi în concordanţă cu stilul său vechi, încît dacă nu ştia de Wagner, tot aşa cum nici Berlioz nu avea cunoştinţă de Brahms, nu văd ce motiv ar exista să presupunem că partitura lui *Falstaff* ar fi fost o improvizaţie de duzină.

Îmi dau seama că atunci cînd s-a reprezentat *Aida* pentru prima dată la noi ne-a produs o puternică impresie de influenţă wagneriană. Dar la acea vreme din lucrările de maturitate ale lui Wagner, noi cunoşteam doar *Lohengrin*. Cîntecul luceafărului din *Tannhäuser* era pentru noi ca o piatră preţioasă wagneriană. Pe scurt, nu ştiam nimic cu privire la stilul exclusiv personal al lui Wagner ; cunoşteam doar stilul său de operă, care era mult mai amestecat decît ne închipuiam. Fiecare credea, atunci, că o temă care revine într-o operă era un leitmotiv wagnerian, în special cînd trecea într-un *tremolando* al instrumentelor cu coarde, armonizat cu none majore în loc de subdominante. Astfel, cînd şi în *Aida* a apărut ceva asemănător, în scena *Ritorna vincitor*, toţi am exclamat : „Aha ! Asta-i Wagner !“ Şi, ca de obicei, cînd am ajuns să-l cunoaştem mai bine, am uitat cu totul să mai revizuim concluziile noastre premature. În consecinţă, există critici care au luat-o de bună că

Scanned with OKEN Scanner

Aida este un Verdi inspirat din Wagner, cu toate că, dacă nu au auzit *Aida* decît după *Siegfried* şi *Die Meistersinger*, nici nu le-ar trece prin minte măcar să facă o legătură între cei doi compozitori sau stilurile lor.

Adevăratul secret al trecerii de la simplitatea din *Il Trovatore* la elaborarea din ultimele trei opere este secătuirea naturală a spontaneităţii şi fertilităţii lui Verdi. Atîta timp cît un compozitor de operă poate să reverse melodii ca *La Donna e mobile* şi *Il Balen*, nu se opreşte să combine armonii elegante şi sonorităţi orchestrale care nu-i sînt de folos nici din punct de vedere dramatic, nici cerute de gustul auditoriului său. Dar, în decursul timpului, cînd izvorul începe să secătuiască, cînd în loc să fie primenit cu acel clocotitor *Ah si, ben mio* trebuie să coboare o găleată să o scoată din adîncuri pe *Celeste Aida*, atunci e timpul să fii înţelept, demn, sensibil, să studiezi instrumentaţia, să-ţi pui în mişcare gîndirea, ştiinţa şi întreaga-ţi seriozitate pentru a salva vitalitatea în declin. Toate acestea nu sînt împletite prea fericit în *Aida*. Abia în *Otello* întîlnim acea desăvîrşire plină de demnitate şi un gust critic ales. Dar aici, de asemenea, fără nici cea mai mică urmă de îndoială, se simte o nouă mînă, aceea a lui Boito. Este cu totul sigur că Boito nu ar fi putut scrie *Otello* ; însă unele trăsături din *Credo*-ul lui Iago au fost, poate, sau sugerate de Boito, sau compuse în stilul său, ca un prinos adus părintelui. Întreaga lucrare, îndeosebi în cele mai autentice pasaje, denotă că Verdi răspundea exigenţelor unei conştiinţe artistice mai dificile şi chiar unei sensibilităţi muzicale mai deosebite decît aceea pe care o avea cînd a încercat să transforme *Macbeth* într-un alt *Il Trovatore* şi să o facă pe Lady Macbeth să însufleţească scena banchetului cu un cîntec de chef, cu fiorituri. Trecerea de la intensitatea romantică la seriozitatea dramatică este revoluţionară. Nimic în caracterul lui Verdi nu apare mai specific decît această docilitate, acest respect faţă de cerinţele tinerei generaţii, această recunoaştere că dojana adusă gustului şi asprimii sale dovedeau o afecţiune mai mare pentru geniul său decît a dovedit-o el însuşi.

Dar în *Otello* mai e ceva decît Boito. În actul al treilea întîlnim o mişcare de 6/8, *Essa t'avvince*, care apare total diferită de orice lucrare din perioada lui *Il Trovatore* şi, surprinzător, ca un rondo în stilul lui Beethoven. Este prewagneriană, ceea ce la o asemenea dată echivalează aproape cu antiwagneriană.

Scanned with OKEN Scanner

În *Falstaff*, găsim din nou, în scena coşului de rufe, un *moto perpetuo* sprinten, plin de umor, provenit parcă direct dintr-un concert de Mendelssohn. Din nefericire, nu este marcat suficient, căci Verdi dusese mai departe practica italiană de a folosi orchestra ca un simplu acompaniament — începător necalificat în orchestraţia simfonică germană. Acestea rămîn singurele pasaje din lucrările tîrzii care nu sînt neapărat ale bătrînului Verdi, devenit compozitor grijuliu şi atent sub influenţa lui Boito şi a efectului înaintării în vîrstă asupra resurselor sale artistice. Cred că amîndouă sînt de neconceput pentru un compozitor care nu are o legătură afectivă cu muzica germană. Dar muzica lui Beethoven şi Mendelssohn este muzica unei Germanii încă sub înrîurire franco-italiană, făcînd creaţia lui Mozart atît de uluitor de diferită faţă de cea a lui Bach. Din muzica germană de mai tîrziu, care era în mod conştient şi hotărît germană şi numai germană, încît nici nu s-ar fi scris măcar *allegro* la începutul unei mişcări repezi sau *adagio* la o mişcare lentă, pentru că aceste cuvinte nu sînt germane ; din muzica lui Schumann, Brahms şi Wagner, nu există nimic în Verdi. Italienii au îndrăgit din muzica germană doar contribuţia Italiei. Ceea ce Germania oferise din propria sa muzică îi era total necunoscut.

Sper că m-am lecuit de erezia că Verdi ar fi fost influenţat de Wagner, erezie ce nu s-ar fi ivit niciodată dacă neghioaba noastră operă londoneză ar fi reprezentat la timp *Lohengrin*, ca şi *Aida*, în loc să fi întîrziat cu un sfert de veac aproape. Acum pot să-l consider pe Verdi pe propriile sale temeiuri. Geniul lui Verdi, ca şi al lui Victor Hugo, era hiperbolic şi grandios. Exprima toate pasiunile general umane cu o impetuozitate şi intensitate care produceau efectul sublimului. Dacă te întrebi „despre ce-i vorba", răspunsul trebuie să fie că de cele mai multe ori e vorba despre teme politiste melodramatizate. În acelaşi timp, dacă-ţi verifici tulburarea la sfîrşitul scenei căsătoriei din *Il Trovatore*, întrebîndu-te, pînă în cele din urmă, ce este *Di quella pira*, răspunsul va fi doar că-i o melodie obişnuită de bolero, exact aşa cum *Stride la vampa* este doar o melodie obişnuită de vals. Într-adevăr, dacă cunoşti aceste teme numai fiindcă le-ai auzit cîntate la flaşnete, nu mai e nevoie de nici o explicaţie. Dar cînd le auzi la teatru, dacă artiştii au puterea şi starea de spirit cuvenite interpretării, nu se mai pun asemenea întrebări. Boleroul trece neobservat ca

Scanned with OKEN Scanner

şi sarabanda din *Lascia ch'io pianga* a lui Haendel, în timp ce în forma mai academică a ariei cu cabaletă, pe care Rossini, Bellini şi Donizetti au acceptat-o, forma reduce conţinutul la absurditate. Verdi, mai viguros şi de un dramatism mai autentic, s-a rupt de convenţia rossiniană, a dezvoltat forma de cavatină mai simplă, cu o codetă integrală în loc de o cabaletă separată, a combinat-o îndrăzneţ cu motive de dans popular şi baladă şi, în cele din urmă, a dat la iveală acel tip de solo de operă, altădată enorm de popular, pentru că era concis, puternic şi relativ natural şi dramatic, ce predomină în *Il Trovatore* şi *Un Ballo*. O comparaţie a acestei emancipări italiene, privind eliberarea muzicii dramatice de forma decorativă, cu acea emancipare wagneriană arată nemijlocit totala şi inimaginabila apropiere între cei doi compozitori. Fără îndoială, participarea lui Verdi la viaţa politică a timpului i-a stimulat amorul propriu şi curajul. O paralelă se poate face, într-o oarecare măsură, şi cu efectul Revoluţiei de la 1848 asupra lui Wagner ; dar aceasta accentuează numai diferenţa dintre compozitorul plin de succes al unei perioade de naţionalism triumfător şi exilatul artist-filozof-comunist al *Inelului Nibelungilor*. Deoarece Wagner şi-a angajat vederile într-un naţionalism pus în practică, uneori, mai tîrziu, mi-aş putea închipui un critic repudiind în mod epigramatic *Marşul Kaiserului* ca o bucăţică din Wagner scrisă în spiritul lui Verdi. Dar un critic care poate găsi elemente wagneriene în *Otello* ar fi ca şi cum l-ar acuza pe Bach că a folosit acompaniamentul la *Ave Maria* a lui Gounod ca un preludiu în propria sa compoziţie.

Acestei emancipări prilejuite operei italiene de Mascagni, Verdi i-a concentrat calităţile, eliberînd-o de toate aliajele. *Il Trovatore* este o operă italiană, în adevăratul sens al cuvîntului, şi nimic altceva. Operele lui Rossini sînt divertismente muzicale, iar ocazional şi în mod secundar numai, dramatice. *Moise în Egipt* şi *Semiramida*, de exemplu, sînt ridicule ca drame, cu toate că amîndouă conţin părţi splendide, impresionante, dovedind cît de înălţător ar fi putut fi Rossini, dacă situaţia stupidă a operei italiene le-ar fi dat compozitorilor, cît de cît, posibilitatea să se manifeste inteligent. „Aş fi putut realiza ceva dacă eram german", i-a spus Rossini cu umilinţă lui Wagner, „*car j'avais du talent*". Bellini, Donizetti şi evreul italienizat Meyerbeer au dus elementul dramatic din operă şi mai departe, oferindu-i prilejul lui Verdi ca, pînă la urmă, să fie aproape total

Scanned with OKEN Scanner

dramatic. Dar mai înainte ca Verdi să se fi lăsat convins de Boito să-l ia în serios pe Shakespeare, toţi compozitorii nu au făcut altceva decît să exploateze acelaşi material romantic pe care îl avea de rezervă. Au compus cu o perfectă sinceritate romantică, detaşaţi de realitate şi intransigenţi faţă de ea, netulburaţi de latura filozofică a lucrurilor, care, în gîndirea lui Wagner, se răzvrătea împotriva deşertăciunii demoralizante a materialului lor dramatic. Se desfătau cu voluptate de nenorocirile de pe scenă, cu întreg lanţul retoric de amoruri, de decese, de otrăviri, de gelozii, de ucideri, toate cît se poate de lascive, amuzante şi ireale. Nu s-au oprit brusc, ca Rossini, în plină glorie, ca să scrie, la capătul partiturii, *excusez du peu* şi să termine cu un galop. Dimpotrivă, au devenit nedumeriţi şi grosolani, acolo unde specificul scenei cerea banalităţi elegante. Acesta a fost în special cazul lui Verdi, care, mai înainte de orice, era energic, în timp ce Bellini putea fi simplu, în mod plat simplu, iar Donizetti, pe alocuri, de o veselie frivolă. Verdi, cînd este simplu sau vesel, are foarte multă forţă. S-a spus, pornind de la un fiasco al unei opere comice uitate, intitulată *Un Giorno di Regno*, că Verdi era incapabil de umor. Înţeleg, cineva care ştie numai *Ernani*, *Il Trovatore*, *La Traviata* şi *Aida* — operele lui Verdi îndeobşte cunoscute — ar putea avea o asemenea părere. Dar rolurile Ducelui şi al lui Sparafucile din *Rigoletto* nu puteau fi compuse de un om lipsit de simţul umorului. În *Un Ballo* avem din nou, în Riccardo, veselia şi galanteria Ducelui, fără pic de rigiditate ; şi, în momentele cheie ale melodramei, Verdi reuşeşte o lovitură de maestru cu ajutorul umorului său dramatic. Eroul are o întîlnire cu eroina, într-unul din acele locuri singuratice, romantice, nelipsite în opere. O bandă de conspiratori îşi pun în gînd să profite de împrejurare pentru a-l ucide. Prietenul său Renato, căruia îi ajunge la ureche zvonul despre planul acestora, îl sfătuieşte să fugă, obligîndu-se să aibă grijă de femeia voalată, a cărei identitate şi domiciliu, ca un perfect cavaler, jură că nu va căuta să le afle. Atunci cînd conspiratorii îi prind şi îşi dau seama că nu-i cel pe care voiau să pună mîna, vor să se distreze, încercînd să afle cine e femeia. Renato o apără, iar aceasta, la rîndul ei, îl scapă de la moarte, apoi îşi scoate vălul, şi atunci se vede că este tocmai nevasta lui. Acţiunea atinge aici apogeul, un moment extrem de emoţionant, la care dramaturgul ajunge cu uşurinţă. Dar nu este la fel de lesne să duci acţiunea mai

Scanned with OKEN Scanner

departe atunci cînd, vălul fiind ridicat, lucrurile sînt date pe față. Greutatea consta tocmai în ceea ce avea să se spună apoi. Libretistul rezolvă problema, punîndu-i pe conspiratori să-și bată joc de Renato. Verdi acționează cu autentică putere umoristică, în stilul său cutezător, atît de popular, dînd frîu liber hazului, plin de maliţiozitate, și creîndu-și răgazul necesar înaintea finalului furtunos, unde rușinea femeii, chinurile gelozíei suferite de bărbat și prietenia rănită, ca și rîsul pe ascuns, batjocoritor, al conspiratorilor oferă materialul necesar pentru una din acele piese muzicale concertante în care opera italiană este la ea acasă.

Și aici să-mi fie îngăduit să protestez cu blîndețe împotriva afirmației privind cvartetul din *Rigoletto* — cei patru exprimînd simultan simțăminte diferite — care n-a fost, așa cum se menționează aproape în mai toate necrologurile, inovația lui Verdi. Asemenea părți erau *de rigueur* în opera italiană, înainte ca Verdi să se fi născut. Cel mai vechi exemplu îl oferă cvartetul din *Don Juan, Non ti fidar* ; iar între *Don Juan* și *Rigoletto* nu cred să existe vreo operă italiană fără o astfel de piesă. Multe dintre acestea au ajuns celebre, ca de altminteri și cvartetul din *Rigoletto*. Tratate în mod burlesc de către Arthur Sullivan în *Judecata juraților*, Verdi, niciodată pînă la sfîrșitul vieții sale, nu a văzut nimic caraghios în ele — după cum nici eu nu văd. Există unele exemple încîntătoare în *Un Ballo*, despre care astăzi se pomenește rareori.

În *Otello* și *Falstaff* se poate vorbi de un soi de comic puțin forțat, dar nu lipsit de succes. Cînd Cassio, beat tun, nici nu mai știe cum să se descurce în cîntecul de chef al lui Iago, este imposibil să nu pufnești în rîs, greșeala fiind pe cît de drăguță, pe atît de comică. Fuga de la sfîrșitul operei *Falstaff* l-a distrat așa de mult pe profesorul Villiers Stanford, încît s-a compromis pînă într-atît pretinzînd că este o fugă bună. Nu-i nici o fugă bună, nici o glumă bună, doar un soi de glumă familiară între muzicieni profesioniști ; dat fiind însă că Mozart termină *Don Juan* cu o *fughetta* șuierătoare, că Beethoven își exprimă cele mai capricioase stări prin fărîme de *fugato*, iar Berlioz prezintă gluma lui solitară în formă de fugă, poate fi îngăduită fuga din *Falstaff*.

Totuși, a arăta că Verdi a fost doar întîmplător glumeț nu dovedește că avea și darul unui umor dramatic. Pentru un asemenea dar, mărturia principală trebuie căutată în partea se-

Scanned with OKEN Scanner

rioasă din *Falstaff*, căci nimic nu-i atît de serios ca umorul major. Din nefericire, foarte puţină lume ştie cum erau *Nevestele vesele din Windsor* cînd Falstaff a fost interpretat cu pricepere conform vechii tradiţii, iar amatorul de teatru se ducea să asculte pe actorul care atingea apogeul cu „Gîndeşte-te la aceasta, jupîne Brook". În acele zile glorioase era la modă viziunea unui om, adevărat munte de osînză, fript în „coşul de rufe murdare" şi apoi zvîrlit deodată, sfîrîind de pe foc, în curentul rece al Tamisei, la Datchet, ceea ce stîrnea agitaţia în sală ; şi dacă cele două convorbiri între Ford şi Falstaff se întîmpla să fie jucate la înălţime, Shakespeare putea fi răsplătit pentru creaţia sa — restul era luat drept simplă umplutură. Nu se poate presupune că Verdi sau Boito ar fi văzut cîndva un asemenea spectacol, iar critica reprezentaţiilor absolut superficiale, moderne, cu *Nevestele vesele* a arătat că simpla cunoaştere literară a textului nu poate dezvălui, cititorului nefamiliarizat cu Shakespeare, taina. Dar tocmai împotriva lui Ford şi Falstaff şi-a concentrat Verdi atacul şi şi-a îndreptat tirul artileriei sale grele. Ford al său îl duce pe Shakespeare cu o treaptă mai sus şi epuizează ceea ce resursele lui Shakespeare pot sugera doar. Acest lucru, mi se pare, rezolvă chestiunea definitiv în favoarea lui Verdi.

Opera *Otello* a fost şi mai puţin o creaţie shakespeariană ; căci, în realitate, *Otello*, în loc să fie o operă italiană scrisă în stilul lui Shakespeare, este o piesă scrisă de Shakespeare în stilul operei italiene — şi, în privinţa asta, pare cam ciudată alături de celelalte creaţii ale sale. Personajele sînt nişte monştri : Desdemona, o *prima donna* cu batistă, încrezătoare şi cu un solo vocal complex ; iar Iago — deşi cu siguranţă mult mai antropomorfic decît Contele di Luna — este astfel doar cînd iese din rolul său de personaj josnic. Accesele lui Otello sînt înfăţişate printr-o muzică minunată, dar fără nici o noimă, tumultuoasă pînă în pînzele albe, într-o orgie de vacarm şi ritm săltăreţ, iar intriga este o simplă intrigă de farsă, adică se sprijină pe anumite şiretlicuri, urzite îngrozitor de artificial şi de nesigur — ca scena cu batista — care la cel mai neînsemnat cuvînt pot oricînd fi date peste cap. Cu un asemenea libret, Verdi era la el acasă. Succesul pe care l-a avut dovedeşte nu numai că a fost în stare să ajungă la nivelul lui Shakespeare, dar că Shakespeare putea, uneori, să fie la nivelul său, ceea ce-i

Scanned with OKEN Scanner

foarte diferit. Cu toate acestea, aşa cum e *Otello*, Verdi nu-i diminuează valoarea, cum ar fi făcut Donizetti, nici nu-l transformă în mod convenţional, cum a procedat de fapt Rossini. Adesea se ridică evident la înălţimea subiectului, îl depăşeşte în jurămîntul lui Otello şi al lui Iago, îl amplifică printr-o încîntătoare reîntoarcere la viaţa simplă, adevărată, populară, în episoadele cîntecelor ţăranilor în jurul focului, după furtună, în primul act, ca şi în serenada lor pentru Desdemona, în actul al doilea. Cînd compari aceste coruri cu cele ale ţiganilor şi soldaţilor din *Il Trovatore*, îţi dai seama cît de mult a cîştigat Verdi renunţînd la pasaje facile ca *Il Balen* şi *Ah, che la mortes!*

Decăderea şi discreditarea aduse operei italiene de creaţiile lui Verdi de tipul *Trubadurului*, cu toată imensa lor popularitate iniţială, firește, nu sînt de loc efectul apariţiei lui Wagner (căci declinul era evident, înainte ca *Lohengrin* să fi devenit familiar, aşa cum se întîmplă acum cînd Tristan l-a gonit pe Manrico de pe scena de la Covent Garden), ci se datorează nepăsării lui Verdi faţă de efectul lucrărilor sale produs asupra interpreţilor. Pînă cînd Boito a devenit conştiinţa sa artistică, Verdi scria, aş spune, de-a dreptul inuman pentru voce şi feroce pentru orchestră. Arta scrisului pentru voce nu trebuie să aibă nimic misterios şi nici dificil, note extrem de acute sau foarte grave. Haendel şi Wagner, mai presus de orice comparaţie, sînt cei mai măiestriţi, mai meticuloşi compozitori de muzică vocal-dramatică ; ei nu ezită să folosească note extreme, cînd au la îndemînă cîntăreţi care să le poată lua. Dar niciodată nu distrug vocile. Dimpotrivă, cîntăreţul haendelian sau wagnerian prosperă, ca urmare a exerciţiilor sale vocale, şi îşi păstrează vocea atît de mult, încît parcă ai dori să cînte *Il Trovatore* o dată şi să piară.

Tot secretul privind o scriitură a partidelor vocale, care să nu dăuneze vocii, stă în a duce vocile în registrul mediu. Din nefericire, registrul mediu nu-i chiar atît de plăcut. La vocile tinere sau cele prost ori insuficient exersate, acest registru e, de obicei, cel mai slab. Există de aceea ispita permanentă a compozitorilor de a folosi registrul superior al vocii aproape cu exclusivitate, adică tocmai ceea ce a făcut Verdi, fără reticenţe. A tratat vocea scriindu-i melodiile numai în registrul superior, în loc să folosească întreaga ei întindere. Rezultatul este

Scanned with OKEN Scanner

un efort îngrozitor din partea cîntăreţului. Şi acest efort nu a fost redus aşa cum Haendel reducea eforturile cîntăreţilor săi prin pauze frecvente de o măsură sau două ori prin unele din acele lungi ritornelle. Vocea să fie în acţiune în mod continuu, de la un capăt la altul al cîntecului. Efectul general, cu excepţia vocilor cu un diapazon anormal, era neconcordanţa, oboseala, un efort cumplit, un *tremolo* fărămiţat şi, în cele din urmă, nu anihilarea totală, aşa cum poate ar fi fost de dorit, ci folosirea unui şiretlic nefiresc, ce produce un zgomot îngrozitor de neplăcut — impus publicului drept „manieră italiană de a cînta" ; iar rezultatul — cîntăreţul italian de operă este astăzi detestat, izgonit de pe scena pe care altădată era stăpîn absolut. El se mai impune încă în locuri obscure, căci, destul de curios, nimic nu-l amuţeşte, decît doar muzica bine scrisă. Pe Haendel nu-l încearcă niciodată. Dar Wagner îl distruge, şi de aceea împrăştie zvonul în întreaga Europă că muzica lui Wagner ruinează vocile.

Faţă de vocea neseducătoare de bas, Verdi s-a purtat întotdeauna bine. Deşi n-a putut-o face atractivă, a fost împins să redea părţile basului interesante din punct de vedere dramatic. În Ferrando şi Sparafucile, şi nu în Carol al V-lea şi în Contele di Luna, se poate întrezări viitorul compozitor al lui *Falstaff*. În ceea ce priveşte orchestra, pînă cînd a apărut Boito, nu era, în cea mai mare parte, nimic altceva decît un unison al instrumentelor de suflat, interpretînd melodia în terţe sau sexte cu cîntăreţul [1]. Sînt absolut sigur că în ceea ce priveşte alămurile, acest sistem era mai raţional şi mai puţin dificil pentru cîntăreţ decît sistemul vechi al notaţiei pentru trompete şi tobe, păstrat încă, din pedanterie, de şcoala germană şi adepţii ei din Anglia, mult după ce întrebuinţarea ventilelor a dovedit că este tot atît de inutil după cum era de urît şi absurd. Dar pentru manevrele orchestrale ale lui Verdi, înainte de apariţia lui Boito, nu mă simt obligat să găsesc scuze. Verdi a folosit

---

[1] Elgar, cel mai mare tehnician al orchestraţiei, susţinea că o asemenea execuţie are o tehnică autentică, măiestrită şi că, de exemplu, în partitura *Stabat Mater* de Rossini, acompaniamentul aparent groaznic de dificil la *Cujus animam* suna pe scenă perfect corect şi-l ajuta pe cîntăreţ în loc să-l anihileze (n. aut.).

Scanned with OKEN Scanner

orchestra fără scrupule, ca să sublinieze exigenţele sale exagerate, pentru a o încărca cu o pasiune excesivă şi supraomenească, punînd la încercare executanţii prin străduinţe din cale-afară de primejdioase. Ar fi fost impresionant să-l vezi pe Edmund Kean prezentîndu-l pe Shakespeare „cu torţe aprinse", iar Robson ţinînd isonul în chip burlesc ; dar cînd s-a văzut că torţele erau doar păhărele de coniac şi că cei doi care slobozeau tunete, beţi turtă, au dispărut ca vai de capul lor, ultima scuză pentru aiurelile şi mitocăniile intolerabile ale eventualilor Keani şi Robsoni s-a şters fără urmă. Vorbesc despre Kean şi Robson pentru ca să nu jignesc supravieţuitorii interregnului dintre Mario şi de Reszke, cînd răcnetele soldaţilor, ale hamalilor italieni, strigătele gîtuite ale vînzătorilor de ziare de pe străzile oraşelor din Italia ne făceau nopţile de vară îngrozitoare cu acele *fortissime* ale lui Verdi. Cei care îşi amintesc vor înţelege.

Dar prin defectele ca şi prin calităţile sale, prin stilul direct şi prin bunul său simţ, Verdi este italian pînă în măduva oaselor. Nici pomeneală de inspiraţie germană în lucrările sale. Originea dezvoltării de mai tîrziu a recitativului său declamator poate fi descoperită în recitativele din *Moise* de Rossini şi chiar cu mult în urmă, tocmai la începuturile operei italiene. Nu găseşti nici o notă din Wotan la Amonasro sau Iago, deşi cîte ceva din *Moise* poţi desluşi în ritmurile lui Wotan. Geniul nordic anxios este asimilat în chip măreţ. Geniul italian grandiloc-vent este impenetrabil în chip măreţ. Mă îndoiesc dacă pînă şi Puccini a studiat cu adevărat pe Schumann, cu tot schumanismul său armonic. Fără îndoială, cînd ajungi la un italian viguros ca Verdi, poţi fi absolut sigur că dacă nu izbuteşti să-l explici fără să te referi şi la marii germani, atunci e ca şi cum nu l-ai explica de loc.

În orice caz, Verdi va rămîne printre cei mai mari compozitori italieni. S-ar putea, asemenea lui Haendel, ca operele sale să se demodeze şi să fie uitate, dar *Recviemul* în memoria lui Manzoni rămîne un monument nepieritor. Astfel, ca şi *Messiah* de Haendel, îşi va croi drum sigur printre operele nemuritoare.

The Anglo-Saxon Review, martie 1901

Scanned with OKEN Scanner

Pseudo operă
de un strigoi din cel de-al nouălea deceniu

Criticul muzical, spre deosebire de portarul de la intrarea artiştilor, nu-şi practică meseria în zilele de duminică. Muzicianul care a fost critic profesionist ştie mai bine chiar decît Wagner că muzica este menţinută în viaţă de pianul din căsuţa amatorului, şi nu în sălile de concert şi în teatrele de operă ale marilor capitale. Cînd nu mai este plătit pentru chinurile cumplite la care e supus, criticul nu se va mai duce la spectacole publice. Mă întreb cîţi dintre criticii noştri îşi dau seama, pînă la urmă, că ceea ce sînt nevoiţi să asculte în sălile de concert nu este muzică. Cîteodată îţi vine un gînd îngrozitor, că poate unii dintre ei nu au auzit muzică în viaţa lor, ci au asistat doar la reprezentaţii publice ; şi de aceea cred sincer că aceste sunete, produse în schimbul atîtor guinee pe săptămînă şi sincronizate de o persoană oficială numită dirijor, înseamnă într-adevăr muzică şi că alta nu mai există. Dar nu totdeauna un asemenea blestem îţi cade pe cap ; din cînd în cînd, se mai întîmplă în experienţa fiecărui amator de operă şi concert cîte o minune : cîteva măsuri, o piesă sau chiar programul întregii seri să merite banii plătiţi, transformîndu-se în muzică vie. Astfel de cazuri sînt foarte rare, dar destule ca să prilejuiască fiecărui critic cîteva clipe în care să compare muzica adevărată cu cea neautentică. Totuşi, criticii rareori îşi dau seama pe deplin că diferenţa nu constă în calitatea reprezentaţiei — spectacol bun sau rău — ci în pierderea de timp zadarnică, chinuitoare şi în satisfacţia supremă descoperind o piesă de reală valoare.

Dacă însă minunea este posibilă, există şi speranţe, atîta timp cît interpreţii îşi dau cu adevărat strădania. Cîteodată, chiar şi numai pentru un moment, se bucură de succes. Dar nu se străduiesc întotdeauna ; uneori iau lucrurile în glumă, şi asta e foarte prost. Orchestrelor li se face lehamite de atîtea repetiţii cu piese neinteresante şi care nici măcar nu sînt dificile ca tehnică. Aşa fiind, numai un înalt nivel de conştiinciozitate artistică şi onestitatea în obligaţiile lor publice îi va face, poate, să-şi exercite meseria serios, fie că dirijorul este de acord sau nu cu felul lor de comportare, fie că îi lipseşte autoritatea, cu care însă nu-i de glumit. Cînd aceste condiţii salvatoare

Scanned with OKEN Scanner

lipsesc, atunci ai de-a face cu o pseudo operă. Acompaniamentele sînt un vacarm care-ţi stîrneşte rîsul. Acordurile în *fortissimo*, nişte scrîşniri de music-hall, o zdrăngăneală, în care instrumentiştii execută orice notă cît mai sus şi apoi rîd unii la alţii. Gluma scapă publicului, fie datorită ignoranţei sale, fie pentru că farsorii sînt în minoritate. Mulţi dintre instrumentişti cîntă după note, pentru că le este mai uşor aşa şi pentru că nu toţi au chef să cînte aiurea, fără a mai menţiona că unii dintre ei sînt artişti, cu gusturi şi o conştiinţă care resping asemenea năzbîtii.

Verdi a fost victima unui tărăboi de acest fel, pe care, ca pe o nălucă a acelor timpuri, îl relatez acum. Într-o seară, ajungînd la timp în unul din faimoasele teatre londoneze, am mai prins ultimele două acte ale celei mai populare opere a secolului XIX, pînă cînd locul i-a fost luat de *Faust* al lui Gounod. Era o operă atît de populară, încît pînă şi cei care în mod obişnuit nici nu visau să meargă la operă se duceau iarăşi şi iarăşi să asculte *Il Trovatore*, ori de cîte ori aveau ocazie.

Il Trovatore este de fapt o operă unică, atît printre lucrările compozitorului, cît şi printre cele din ţara sa. Are mult tragism, o melancolie puternică, o vigoare plină de avînt şi un patos dulce şi intens, totdeauna la înălţime. Acţiunea e dinamică, iar atmosfera şi sentimentele, perfect omogene. *Absolut* lipsită de orice detaliu intelectual, opera, în totalitatea ei, se adresează simţurilor. Nu-ţi lasă o clipă de gîndire ; altminteri ţi-ar părea deopotrivă de absurdă ca şi grădina lui Klingsor. Orchestra este redusă la tăcere ori de cîte ori un sunet ar putea să te predispună la meditare. De aceea, nu auzi niciodată oboiul. Partida pentru suflători, care nu sînt nimic altceva decît simple zgomote, este scrisă în registrele grave ale clarinetelor şi flautelor şi pentru cele mai puţin aspre note ale fagotului.

Să admitem că nimeni nu este obligat să ia *Il Trovatore* în serior. Avem dreptul să o ocolim şi să ne întoarcem spre Bach şi Haendel, Mozart şi Beethoven, Wagner şi Strauss, dacă dorim să ascultăm muzică. Dar, vrînd nevrînd, nu putem lua lucrurile în glumă. Cine îşi închipuie că *Il Trovatore* poate fi interpretat altfel decît cu cea mai tragică solemnitate este, din punct de vedere romantic, un nebun. O nouă punere în scenă a operei ar trebui să fie supravegheată de Bergson, căci numai el singur ar putea fi în măsură să evalueze această lucrare per-

Scanned with OKEN Scanner

fectă a instinctului şi să-i apere integritatea de încălcările raţiunii.

Costumele şi decorurile trebuie să fie studiate şi păzite cu cea mai mare grijă. De exemplu, pentru Contele di Luna singurul costum posibil este : tunică de catifea violet, ţeapănă, pantaloni de satin alb, lipiţi pe corp, pantofi de catifea, pălărie-turban albă, cu o eşarfă albă, care să-i cadă pe pelerina albă. Nici un alt costum din cîte se cunosc nu l-ar putea face pe cel care-l poartă să fie mai ieşit din comun. Nimeni nu ar putea sta jos îmbrăcat într-o asemenea tunică şi pantalon, căci vulgaritatea de a sta jos este de zece ori mai puţin posibilă pentru Contele di Luna decît pentru Venus din Millo. Ţiganca trebuie să fie împodobită cu salbe de galbeni şi semnele zodiacului ; şi apoi, nu văd de ce nu s-ar aduce pe scenă şi o căruţă cu coviltir, ca totul să fie cît mai veridic, pînă în cele mai mici amănunte, mai ales dacă e vorba de vreo ţigancă-geambaş de cai nărăvaşi, vînduţi la bîlciul Sf. Margareta sau care ţine o şandrama de tir. Şi harpa lui Manrico nu trebuie să fie de duzină, ci o harpă unică. Să fie un instrument asemănător celor pe care le picta pe plafoane Adams sau pe care le folosesc constructorii moderni de piane ca să sprijine pedalele instrumentelor lor. Daţi lui Manrico o harpă Erard — un instrument pe care să fie posibil să cînte — şi nu mai este Manrico, iar adîncimile nesondate ale operei vor seca, lăsînd să apară doar un mic ochi de apă amăgitor. Şi decorul în care aceste făpturi se mişcă după placul inimii, liber, trebuie să fie decorul unui Gustav Doré, în perioada lui cea mai romantică. Munţii trebuie să ne insufle dorul de casă, chiar dacă sîntem nişte mahalagii care nu am văzut niciodată un munte mai mare decît Primrose Hill. Grădina să fie o grădină fermecată, mănăstirea asemenea unui cavou pentru suflete vii, turnurile din Castellor să sugereze temniţa din adîncuri.

O reprezentaţie a operei *Il Trovatore* este poate încercarea cea mai grea căreia un impresar modern trebuie să-i facă faţă. Dacă nu-l ţin băierile, sfatul meu este s-o ia din loc mai bine ; căci de-şi închipuie că poate glumi cu un asemenea spectacol, pînă la urmă să nu rîdă de unul singur.

Ştiind bine toate astea, am asistat, aşa cum spuneam, la jumătate din reprezentaţia acestei minunate opere, cu cîteva seri în urmă. M-a costat şase şilingi şi şase pence.

Scanned with OKEN Scanner

Ducă-se . . . Nu mă gîndeam la bani, cu excepţia poate a celor şase pence reprezentînd impozite la stat, care ar fi putut interzice spectacolul în virtutea Dorei [1], dar n-a fost aşa. În afară de unele isprăvi întîmplătoare, sporadice, ale cîntăreţilor, spectacolul nu merita nici o para chioară. Contele di Luna nu numai că purta un costum istoric urît (nemţesc cred) cu care ar fi putut să stea jos — şi chiar s-a şi aşezat, şi în felul acesta a spulberat iluzia artistică, fără de care el n-a mai avut nici un haz. Decorul era jumătate din cel folosit pentru opera şi baletul rusesc. Soldaţii, în loc să fie mai fioroşi decît oricare alţi soldaţi adevăraţi de pe apă sau uscat, au făcut tot ce le-a stat în putinţă ca să arate ce greu este să te descotoroseşti de ei. Deşi, spre deosebire de vechii corişti italieni, aveau voce, păreau că prinseseră muzica din zbor, după ureche, de-a lungul unei existenţe demoralizante de vagabonzi. Dar mai rău s-au prezentat cei din orchestră, care făceau haz fără pic de ruşine de o biată operă învechită, după părerea lor. Unii din suflătorii de lemn au cîntat destul de onorabil. Leonora nici nu şi-ar fi putut dori un acompaniament mai demn şi mai plăcut ca al flautului din aria ei de la începutul ultimului act, dar mai erau şi alţii, despre care n-aş putea spune că s-au purtat elegant faţă de Verdi, de public sau faţă de onoarea lor profesională.

În apărarea acestora voi adăuga doar atît : intrările le erau date prin mutilări ale partiturii, pentru care trebuie trasă la răspundere conducerea. În scena căsătoriei, Verdi cere ca Leonora să poarte un văl de mireasă, arătînd limpede că intenţiile ei sînt onorabile. Dar aici, în mod scandalos, Leonora era în rochia ei de toate zilele. Manrico şi-a cîntat cîntecul de iubire sub orice critică şi, în loc să-i dea Leonorei posibilitatea să se manifeste în acel mic şi încîntător antifon, pe care îl introduce orga, şi să confere astfel scenei caracterul necesar de ritual, salvînd-o de orice echivoc, el a trecut direct la cîntecul de război, cu un acompaniament de bolero, făcînd întreaga scenă licenţioasă. Sfîrşitul a fost cîrpăcit fără rost, într-un fel care a dat, desigur, multă bătaie de cap inutilă celor în cauză. Primul

---

[1] D.O.R.A. (Defence of the Realm Act), în glumă Dora, decret emis de guvernul britanic în timpul războiului din 1914 acordîndu-i puteri depline (n. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

interludiu dintre boleroul înflăcărat şi repetarea acestuia fusese tăiat şi înlocuit cu al doilea ; totuşi, cîntecul a fost repetat, aşa încît, atunci cînd s-a terminat, nu mai era nimic de făcut decît să laşi corul şi orchestra să cînte la întîmplare în *Do* sau cam pe acolo, iar cortina să cadă, în timp ce tenorul, punîndu-şi toate motoarele în funcţiune, să dea gata sala cu zbieretele lui. Dacă se mai urmărea şi altceva în toată această treabă, nu ştiu, în orice caz, nu se putea desluşi ; încheierea mi s-a părut o pură parodie. Nu văd de ce a fost necesar ca mai ştiu eu cine din teatru să se apuce să-l îmbunătăţească pe Verdi, care se pricepe foarte bine să creeze asemenea scene culminante. În ceea ce priveşte scena ferestrei deschise şi a văpăii roşii a focului care caută să sugereze publicului că acel *do* de sus îi scapă fără să vrea lui Manrico, la vederea mamei sale legate de stîlp pentru a fi arsă, au fost omise (fără îndoială, cerea prea multă bătaie de cap, pe vremea asta călduroasă), aşa încît, nimeni habar nu avea din ce pricină zbiera el.

Din nou, în scena din închisoare, cînd te aştepţi la un scurt *stretto* al celor trei cîntăreţi, conducînd apoi la moartea Leonorei, şi care, din fericire, nu reprezintă o virtuozitate pentru nici unul dintre ei, ci o parte dramatică foarte emoţionantă completînd muzica necesară scenei, Leonora se prăbuşeşte moartă, tenorul este decapitat, iar cortina cade repede ; amputarea barbară a textului dovedeşte limpede că această poveste stupidă trebuie să se termine cît mai iute, de vreme ce soliştii principali nu mai aveau nimic de cîntat.

Totuşi nu-i lucrul cel mai rău pe care l-am auzit în ultimul timp în acest gen. Am fost să ascult *Nunta lui Figaro* de Mozart, acum cîteva săptămîni, într-o altă sală. Acolo, nu numai că au tăiat mai multe pagini din finalul ultimului act, cuprinzînd şi una dintre cele mai frumoase părţi din întreaga lucrare, dar au întrerupt, pur şi simplu, muzica, pentru a fi rostite cuvintele din fragmentul suprimat ; au reluat apoi liniştiţi finalul, lăsîndu-mă cu gura căscată. Mai bine făceau o colectă, aşa mai înţelegeam . . . şi începeau cu Imnul naţional, ca să nu comită cumva un act de înaltă trădare.

Iar acum, să-mi fie îngăduit să întreb pe critici, de ce, ei, cerberii muzicii, lasă nediscutate asemenea falsificări, fără a le consemna măcar ? Se prea poate să cunoască atît de superficial opera italiană şi să aibă o părere aşa de proastă despre ea, încît să nu observe suprimările din *Il Trovatore* şi să creadă

Scanned with OKEN Scanner

chiar că parodia, vacarmul acela asurzitor ar fi Verdi autentic. Dar dacă ar avea o idee cît de cît măcar despre muzică, ar trebui să ştie că a întrerupe un final al lui Mozart pentru un dialog este tot atît de inestetic ca şi cîţiva paşi de dans făcuţi de un episcop în mijlocul unui imn religios. Au mai fost omise şi alte scene din operă, dar omisiunea completă a unor scene separate, cînd este cerută de împrejurări, nu înseamnă mutilare. De exemplu, s-ar putea ca artiştii să nu fie în stare să cînte anumite pasaje ; sau pentru a scurta spectacolul. Dar dacă asemenea suprimări, ca cele pe care le-am arătat, se admit fără nici o împotrivire, ne vom trezi mîine, poimîine că toate firele de legătură ale operei sînt fie lăsate afară, fie înlocuite de contrafaceri, rămăşiţele constînd doar din cîteva arii de bravură ale vedetelor. Să fie oare necesar ca un strigoi al criticii dintr-al nouălea deceniu al veacului nouăsprezece să spună publicului spectator că i se oferă doar jumătăţi de măsură ? Dar pînă şi criticii dramatici, mai zilele trecute, au simţit lipsa binecuvîntării lui Polonius din *Hamlet*, suprimată de dr. Harry Irving. Cînd tatăl său însă a omis aproape o treime din *Regele Lear*, criticii de pe atunci nu şi-au dat seama că lipseşte nici măcar un rînd ; se întrebau doar, liniştiţi, ce naiba s-o fi întîmplat cu piesa asta ? Dacă critica dramatică poate progresa, de ce critica muzicală, care a fost întotdeauna mai vîrstnică, trebuie să rămînă în urmă ?

Mă necăjeşte faptul că totuşi există posibilităţi pentru realizarea unui spectacol cu *Il Trovatore* mai bun decît cel pe care l-am auzit acum. În secolul XIX, Verdi, Gounod, Arthur Sullivan şi ceilalţi au scris atît de îngrozitor pentru vocea omenească, încît toţi tenorii aveau un tremolo ca de capră (şi erau mîndri de aceasta) ; baritonii, un vibrato ameţitor, şi nu puteau în ruptul capului să scoată o notă de o profunzime definită ; iar sopranele aveau un timbru ce-ţi amintea de şuieratul locomotivelor, dar nu şi de siguranţa acestuia. Asemenea caracteristici se datorau părţilor scrise pentru registrul superior al unor voci excepţionale, căci notele înalte sînt plăcute. Dar azi, cîntăreţii noştri exersaţi în Wagner, care împarte cu Haendel gloria de a fi mare printre cei mai mari scriitori de muzică vocală, pot face faţă lui Verdi numai dacă nu sînt obligaţi să cînte prea des. Leonora şi Manrico au cîntat serios, nu au parodiat ; aruncau *do*-urile de sus ca pe nişte confeti şi au cîntat

Scanned with OKEN Scanner

într-adevăr părţile lor. Nu am mai auzit niciodată muzica din scena închisorii aşa cum a fost cîntată de tenor. Şi fiindcă veni vorba, acesta semăna perfect cu dl. Gilbert Chesterton, care ar avea desigur o voce foarte plăcută dacă s-ar apuca de operă (sper că o va face) ; iar iluzia a fost puternic întărită şi de spectacolul oferit de dl. Belloc, aflat într-o lojă, în haine de seară, semănînd cu un cardinal în straie lumeşti. O Leonora mai bună nici că se putea ; nimic din rol n-a rămas nepus în valoare. Cu toate că opera s-ar fi cuvenit să fie cîntată în engleză, toţi pronunţau Nora, ori de cîte ori i se adresau. Îşi închipuiau, pe semne, că-i rostesc numele în italiană. Pe viitor, îi rog din suflet să-i spună „Leeonora", aşa cum o cheamă pe eroina lui Sir James Parrie, căci cel puţin aceasta e o pronunţare englezească. „Layanora" e absolut greşit. Nici dirijorul, nici corul nu cred că ştiau mare lucru despre operă, cu excepţia melodiilor, pe care le-au cules poate de pe la flaşnete vechi (domnul ştie unde le-or fi auzit). Contele îşi cunoştea însă rolul, şi ca urmare, în trio-ul de la sfîrşitul actului al treilea, unde este un contrapunct foarte izbutit, realizat de către Conte, Ferrando şi cor, era amuzant să-l auzi cîntîndu-şi părţile lui din acel mozaic ; corul, uimit, murmura distrat, de formă, iar dirijorul gonea nebuneşte spre sfîrşit, ca să termine totul cît mai repede şi să dea posibilitate ţigăncii — care răspundea la ridicările repetate ale cortinei — să-l scoată din încurcătură. De altfel, ea merita aplauzele publicului, nu numai pentru felul curajos în care a cîntat, ci şi pentru stăpînirea pe care şi-a impus-o ca să nu facă o crimă.

În Anglia, obligaţiile muzicale ale directorului artistic în cazul acestor spectacole sînt atît de enorme, încît ar putea să pară o ingratitudine dacă i s-ar cere să şi le sporească şi să se ocupe, în persoană, de *Il Trovatore*, pentru următorul spectacol, cînd voi fi şi eu în sală. E tot ce pot spune mai puţin. Şi, zău, mă mir că am izbutit să mă stăpînesc într-atît. Dar fiindcă veni vorba, oricît de necrezut ar părea, a existat cu adevărat un Manrico, în secolul XV, care s-a luptat cu un Di Luna ; acesta însă nu era un conte veritabil. Di Luna nu-i era frate, şi nu i-a tăiat capul ; dar cum Manrico a fost întemeietorul dramei spaniole, poate că era mai bine dacă ar fi făcut-o.

The Nation, 7 iulie 1917

Scanned with OKEN Scanner

SCHÖNBERG ŞI ATONALITATEA

Stimate domn,

De-a lungul vieţii mele a avut loc o totală eliberare a modulaţiei în ceea ce priveşte propriile sale reguli, de care astăzi, compozitorii, mari şi mici, profită din plin. S-au încercat noi moduri, ca scara muzicală din tonuri a lui Debussy, iar modurile desuete au fost puţin bagatelizate. Dar toată această muzică avea o tonalitate sau alta, oricît de bruşte şi frecvente puteau fi modulaţiile şi tranziţiile. Practica armonică era atît de liberă, încît scara a devenit de 12 note, căreia îi mai rămăsese din vechea tonalitate doar dominanta. Atît timp cît exista o dominantă, nu era nici o diferenţă fundamentală între Bach şi Richard Strauss.

Schönberg a căutat să se elibereze de dominantă, scriind piese pe care auzindu-le nu-ţi poţi da seama care era acordul final, pentru că nu exista o cadenţă tonală. Tinerii compozitori revoluţionari s-au năpustit asupra acestei game noi şi au lăsat la o parte semnul tonalităţii, aşa încît partiturile lor erau o masă de accidenţi ; dar Schönberg a epuizat acest amuzament şi a recăzut din ce în ce mai mult în tonalitate. Această mişcare este evidentă la toţi compozitorii de astăzi. Ar fi greu să spui, de pildă, că simfoniile lui Sibelius sînt în cutare sau cutare tonalitate, dar atunci cînd ajungi să-i cunoşti simfoniile pe dinafară, aşa cum le ştim pe acele ale lui Mozart şi Beethoven, ne vor apărea tot atît de tonale, ca şi cele ale lui Elgar.

Pe scurt, anarhia post-wagneriană se reîntoarce la ordine, aşa cum se întîmplă mai curînd sau mai tîrziu cu orice anarhie ; sper să aud nu după multă vreme revărsările wagneriene de melodii nesfîrşite zăgăzuite în *tiparul* melodic al lui Bach şi Haendel.

Al dv.

G. Bernard Shaw

Dlui Nicolas Slominski [1]

2 august 1936

---

[1] Slominsky Nicolas (n. 1894), stabilit la Boston, dirijor, ziarist, editor, autor şi compozitor, specialist în biografii ale muzicienilor, a colaborat la diferite enciclopedii (n. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

PARTEA III
Probleme de muzică

Scanned with OKEN Scanner

CÎTEVA CUVINTE ÎNCĂ DESPRE OPERĂ

Atitudini în operă

Calitatea spectacolelor de operă se îmbunătăţeşte. Se mai întîmplă totuşi ca o *prima donna*, bizuindu-se pe aprecierea publicului, să se umfle în pene şi să cînte cu o insolentă insistenţă, dar fără nici cea mai mică aluzie la personajul pe care ar trebui să-l întruchipeze. O artistă tînără, ambiţioasă, poate uşor să se călăuzească greşit după exemplele ilustre de proastă conduită pe scenă. Dacă îi spui unei cîntăreţe tinere că este o Patti sau o Nilsson, înseamnă că-i faci cel mai mare compliment pe care şi l-ar dori. Totuşi, jignirile aduse de doamna Patti patrimoniului artistic sînt considerabile, nenumărate. Nici nu se preface măcar prea des că ar juca alt rol decît cel al Adelinei, copilul răsfăţat cu voce minunată. Şi cred că s-ar simţi chiar destul de rănită dacă pentru moment a-i pierde-o din vedere pe Patti, preocupat fiind de Zerlina, Aida sau Caterina. Nilsson este o artistă dramatică mult mai mare ; şi-a păstrat întotdeauna demnitatea pînă într-atît, încît niciodată nu a ieşit în faţa cortinei să se încline, dacă nu au fost aplauze suficiente, care să o facă pe rivala ei să iasă de cel puţin şase ori. (Patti s-ar ridica şi din starea de agonie în care s-ar găsi pe scenă, dacă din greşeală ai face un zgomot aidoma aplauzelor.) Şi nu sînt 16 ani de cînd am văzut-o pe doamna Nilsson în scena nunţii, din *Il Trovatore*, întorcîndu-se către tenor la sfîrşitul ariei *Ah, si ben mio* şi, bătîndu-l pe spate, rostind tare „*bravo*“, spus ca să se audă perfect în toată sala. Încercaţi să

v-o închipuiţi pe doamna Ellen Terry făcînd aşa ceva lui Irving după tirada „palatul înălţîndu-se spre vara veşnică", din *The Lady of Lyons* [1] şi veţi începe să înţelegeţi cît de în urmă a rămas opera, în Anglia, faţă de teatru. Totodată, vă veţi da seama cum oricare tînără, numai prin bun simţ şi gust, poate să atingă un nivel mai înalt de sinceritate dramatică decît două dintre cele mai faimoase predecesoare ale sale.

18 aprilie 1890

Rigoletto

Nu pot să-l felicit pe Lassalle pentru Rigoletto de joia trecută, de la Covent Garden. Un bărbat masiv — plin de toată îngîmfarea specifică celor de la Opera din Paris, ce părea că îl încurcă ca un lanţ invizibil cu o ghiulea prinsă de gleznă, al cărui capital ca actor constă dintr-o singură atitudine comico-eroică — nu se poate avînta într-un rol care cere o agerime de leopard. Pentru un astfel de rol, nu-i suficient să-şi dea ochii peste cap într-un extaz de autoaprobare, ca să exprime un dispreţ de sine furibund, groază superstiţioasă, mînie searbădă, răzbunare sălbatică, acea durere slugarnică a măscăriciului infirm, rănit tocmai unde e mai vulnerabil — dragostea înflăcărată pentru copila sa, singura făptură care nu-l urăşte şi nu-l dispreţuieşte. Traista lui Lassalle cu răsuflatele-i şiretlicuri pariziene face din acest personaj, astfel gravat de Verdi în muzică, un egoist şi un ridicol.

Mai departe, strică efectul scenei măreţe cu curtenii şi solicită în modul cel mai absurd orchestra, transpunînd muzica cu un ton întreg mai jos. Este monstruos să-ţi permiţi o asemenea libertate. Nimeni nu poate învinui un cîntăreţ care ar cere o transpunere de o jumătate de ton faţă de diapazonul Filar-

[1] Comedie romantică de Bulwer Lytton, reprezentată pentru prima dată în 1838 (n. tr.).

monicii noastre, dar la Covent Garden, unde s-a adoptat diapazonul francez, a cere să coborî cu „un ton mai jos" poate fi justificat numai în cazul unui cîntăreţ cu un registru foarte limitat, dar cu un deosebit joc de scenă, care astfel să poată compensa păgubirea adusă efectului muzical. Dat fiind că Lassalle nu este în măsură să invoce nici una din aceste scuze, mi se pare că putem fi îndreptăţiţi, pe viitor, să-i cerem să cînte rolul aşa cum a fost scris de Verdi ; ori dacă nu, să se lase păgubaş. În acelaşi timp, ar fi corect să adaug că dacă un biet bariton este obligat să cînte cinci măsuri de 12/8 într-un andante, cuprinzînd patru sau cinci note din cele mai de sus ale registrului său, fără nici o pauză, cu excepţia a două măsuri, în care îşi pierde respiraţia, într-o violentă luptă de scenă, compozitorul trebuie să fie mulţumit atunci cînd acelaşi artist care cîntă rolul mult mai mare al lui Hans Sachs din Wagner, fără să i se mişte un fir de păr din cap, refuză pur şi simplu să se supună sforţărilor din *Rigoletto*.

După cum era şi de aşteptat, cu această ocazie, toate onorurile au fost pentru Melba, care a terminat faimosul cvartet cu un *re diez* de cea mai frumoasă calitate, licenţă permisă de data aceasta, justificîndu-se prin efectul respectiv. Dacă Valero nu şi-a dat seama cum trebuie să-l facă pe acel egoist plin de *La joie de vivre*, aşa cum l-a conceput Victor Hugo şi Verdi, totuşi a jucat cu atîta spirit şi umor, încît poate să considere rolul Ducelui ca unul dintre succesele sale de la Londra. Felul în care a cîntat, desigur, a fost numai un savuros urlet, fără spontaneitate sau puritate de ton, dar suficient de plăcut ca să stîrnească ropote de aplauze în *La Donna é mobile*.

2 iulie 1890

Conducerea operei

El (Sir Augustus Harris, de la Covent Garden) a făcut o greşeală iniţială atunci cînd a angajat cinci tenori, şi nici un director de scenă. Din cauza lipsei unui director de scenă, *Orfeu* a fost masacrat. Din cauza lipsei unui director de scenă,

Scanned with OKEN Scanner

primul act din *Otello* a fost total compromis. Din cauza lipsei unui director de scenă, *Tannhäuser* a fost un obiect de batjocură pentru toţi spectatorii germani, cu excepţia unei părţi sau două din operă, puse în scenă de Albani. Din cauza lipsei unui director de scenă, prima scenă din *Mefisto* al lui Boito rămîne atît de absurdă, încît atunci cînd Edouard de Reszke apare ca din pămînt, în zdrenţe, dintr-o ascunzătoare, şi trimite un călduros „Ave, Signor" în direcţia unei alte ascunzători, auditoriul trebuie să ghicească — nu ştie cui se adresează. Din cauza lipsei unui director de scenă, nimeni în *Les Huguenots* n-are habar dacă este catolic sau protestant. Iar discuţiile, pură inepţie, în loc să aibă loc pe întuneric, sînt purtate sub clar de lună şi la lumina becurilor de gaz, deşi părţile n-ar trebui să-şi poată desluşi trăsăturile chipului. Am auzit că în *Die Meistersinger* Jan de Reszke, în persoană, se ocupă de lună ; nu pot pune mîna în foc însă că ar fi adevărat. Cît despre uşile închisorii, care nu se închid, sau despre cele obişnuite, care nu se deschid, nu mai zic nimic ; aşa se întîmplă totdeauna cu aceste căi de acces în scenă. Pînă la urmă, te pomeneşti cu Valentin care face o tentativă de a ieşi grăbit printr-o uşă impracticabilă, de la casa sa din faţa Catedralei, şi apoi se dă îndărăt surprins şi dispare cu coada-ntre picioare prin peretele solid de la cealaltă intrare. Astăzi, ar fi de neconceput pentru mine casa în care Rigoletto, cu atîta gelozie, şi-a ferecat fiica, dacă portiţa grădinii nu s-ar bălăbăni, parcă invitîndu-te să intri la fiecare răbufnire a curenţilor de aer ce bîntuie scena de la Covent Garden, mai numeroşi chiar decît curenţii oceanici. Direcţia acestora mi-a fost adesea indicată de flăcările orizontale ale lumînărilor care picură în primul act din *Traviata*.

Trebuie să se ştie că prin director de scenă înţeleg nu pur şi simplu o persoană care pune la punct cele cîteva chestiuni ce nu pot fi trecute cu vederea sau lăsate în plata Domnului. Eu mi-l închipui ca pe un om care pregăteşte în aşa fel scena, încît să producă iluzia urmărită de poetul dramaturg şi de muzician. Un asemenea om, de exemplu, şi-ar începe pregătirile pentru *Mefisto* amintindu-şi de peisagistul Mesdag, cu „Răsărit de soare" expus în muzeul de la Amsterdam. Îl va ademeni să pună în locul pînzei întunecate cu două găuri în ea, care paralizează imaginaţia, cu toată muzica lui Boito, o învolburare de nori, ca cea din tabloul menţionat. El ar căuta să dea o fărîmă de naturaleţe scenei în care, în grădina Margaretei, sub copacii

Scanned with OKEN Scanner

înalţi, un strat de flori împestriţate străluceşte discordant într-o lumină violentă, nemaipomenită pe faţa pămîntului, şi fiindcă nu potriveşte lumina la decor, ar putea măcar să adapteze decorul la lumină. Şi-ar pune în joc tot bunul simţ şi inteligenţa ca să realizeze *La Traviata, Les Huguenots,* îşi va folosi cunoştinţele pentru *Tannhäuser* şi în general imaginaţia, pentru toate operele. Pe deasupra, în loc să-i dea cheltuieli suplimentare lui Sir Augustus, va face cu 15 şilingi mai mult decît se face acum cu o liră. Mă supără faptul că se risipesc inutil atîţia bani. Putem trece cu vederea că totul părea aşa de ponosit în *Orfeu* al lui Signor Lago, căci acolo se cheltuiseră puţini bani, dar splendorile din *Orfeu* al lui Sir Augustus Harris au fost revoltătoare, iar efectul — cu atît mai mic, cu cît costul era mai ridicat.

5 august 1891

Cavalleria rusticana

Despre muzica din *Cavalleria* (cu accentul, vă rog, pe penultima vocală, căci este o greşeală să se creadă că italienii spun *Cavvlearea*) m-am mai exprimat cu altă ocazie că nu este altceva decît ceea ce se poate aştepta de la un membru spiritual şi deştept al unei generaţii care cunoaşte la perfecţie pe Wagner, Gounod şi Verdi. O asemenea generaţie poate cere şi obţine, pentru un balet, resurse instrumentale mai cuprinzătoare decît avea la dispoziţie Mozart pentru operele şi simfoniile sale cele mai importante. Şi mai mult decît atît, are şi un public călit să îndure, să aştepte chiar, melodii pasionate şi ample, în locul acelor mici, vesele, *allegro,* din vechea şcoală, care nu erau altceva decît nişte dansuri ca giga şi „hornpipe“ [1], înzor-

[1] Dans, popular altădată, în Insulele Britanice, acompaniat de instrumentul cu acelaşi nume. Era dansat de o singură persoană, fiind la început în trei timpi, apoi în doi. Mai tîrziu s-a păstrat în special în rîndul marinarilor (n. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

zonate în stil clasic. Acest public gustă cu satisfacţie cele mai izbitoare disonanţe — acordurile de nonă, undecimă şi tertiadecimă pe tonică, combinate pe nepusă masă în tot felul de răsturnări (vedeţi, cînd vreau, sînt cît se poate de învăţat) — fără a strîmba din nas, cum făceau părinţii lor, hrăniţi cu dulcegăriile cromatice ale lui Spohr şi contemporanilor săi, dacă le-ar fi zgîriat timpanul un acord de septimă prea aspru.

Chiar şi azi mai puteţi vedea, cînd şi cînd, cîte o namilă de om, puternic, mai în vîrstă, văicărindu-se cînd aude uvertura la *Tannhäuser* că nu are nici un pic de „melodie" şi că armonia nu-i decît o totală disonanţă, iar instrumentaţia — un vacarm. Tinerele noastre personalităţi muzicale nu mai au de luptat cu asemenea mofturi şi susceptibilităţi copilăreşti, nici chiar în Italia. Pot să le folosească din punct de vedere al instrumentaţiei şi al armoniei cît poftesc, fără a se teme de mustrări. Chiar şi pedanţii au renunţat de a le mai cere să respecte „acele legi ale formei, cărora cei mai mari meşteri nu s-au dat înapoi să li se supună" — ceea ce, cu alte cuvinte, înseamnă să aibă veşnic în faţa lor Pop Goes „the Weasel", ca model de structură şi modulaţie. În consecinţă, opera oferă, acum, celor iscusiţi şi cu înclinaţie pentru muzică şi dramă, un prilej unic pentru ceea ce este pitoresc, strălucitor, apt, nou, pentru combinaţii şi permutări din depozitul imens de „efecte" muzicale, îngrămădite în partiturile marilor compozitori moderni de la Mozart, la Wagner şi Berlioz. Vremea noastră este aceea a muzicii de mîna a doua. Se înjghebează o şcoală a compozitorilor, care se dovedesc a fi mai mult poeţi şi gînditori decît muzicieni. Aceştia au ales muzica drept mijloc de expresie din pasiunea insuflată de lucrările meşterilor cu adevărat originali. Ar fi inutil să susţii că Schumann era un muzician creator de talia lui Mendelssohn, iar Boito ca Verdi, ori Berlioz ca Gounod. Totuşi, muzica lui Schumann pentru unele scene din *Faust* de Goethe este cu mult mai valoroasă decît *Sf. Paul* al lui Mendelssohn. Ne putem lipsi de *La Traviata* mai uşor decît de *Mefisto*, în vreme ce Berlioz se ridică deasupra lui Gounod, în rîndul compozitorilor francezi.

Aceasta din pricină că, pe latura nemuzicală a artei lor complexe, Mendelssohn şi Gounod erau adesea superficiali, curtenitori sau sentimentali, iar Verdi, facil şi melodramatic ; în timp ce Schumann era adînc serios, Berlioz extraordinar de

Scanned with OKEN Scanner

pătrunzător în planurile sale şi eroic în scopurile lui, iar Boito, rafinat, subtil şi plin de imaginaţie.

Mare compozitor este cel care, printr-o rară întîmplare, rămîne, deopotrivă, mare muzician şi mare poet — care are urechea minunată a lui Brahms, minus inteligenţa lui mediocră, puterea de introspecţie şi imaginaţia lui Molière, dar fără sterilitatea sa muzicală. Astfel, îl aveţi pe Mozart sau pe Wagner al vostru — numai că aici trebuie să-l lăsăm pe Molière la o parte, căci, ca şi Wagner pe plan extramuzical, nu poate fi comparat decît cu sine însuşi. Nu voi încerca să stabilesc cui îi revine onoarea să ocupe locul al II-lea în ierarhie. Schumann, Berlioz, Boito şi Raff, împrumutînd muzica pentru a-şi exprima ideile, au atins, trebuie să recunoaştem, un nivel de originalitate uneori mai înalt chiar decît Schubert, Mendelssohn şi Goetz, care la rîndul lor, au trebuit să împrumute ideile pentru a le exprima în muzică, şi au fost superiori, fără doar şi poate, numai în domeniul muzicii absolute.

28 octombrie 1891

Muzica vocală dramatică

Din fericire pentru Signor Lago, actul al II-lea din *Olandezul Zburător* nu necesită nici o punere în scenă deosebită. Totul depinde, în special, de cei doi artişti principali. Blanchard, care a interpretat rolul lui Vanderdecken, a fost foarte serios şi la înălţime tot timpul. Are o voce destul de puternică, remarcabil de egală de la început pînă la sfîrşit (un avantaj imens pentru acest rol anume). Deşi siguranţa şi puritatea tonului au suferit foarte mult din cauza pregătirii sale continentale, totuşi, străduindu-se să-şi înlăture defectele, a scos-o la capăt cu destul succes. Jocul său de scenă a fost prea sentimental. Părea mai mult un văduv plin de pioasă mîhnire, decît căpitanul de vas dîrz şi iute la mînie, care declară cam necuviincios că va ocoli Capul Bunei Speranţe, în pofida Providenţei, chiar de ar fi să tot încerce pînă la ziua judecăţii

Scanned with OKEN Scanner

de apoi. Dar acest neajuns a fost întrucîtva împlinit de prezenţa masivă în scenă şi de un machiaj eficace.

Din punct de vedere artistic, cred că a trebuit să se sprijine îndeosebi pe acele efecte pe care le putea obţine în împrejurările respective, mai mult decît dra. Macintyre, favorita serii totuşi. Fără îndoială, este o femeie tînără, interesantă, iar sala, fermecată de părul ei roşu şi frumuseţea-i scoţiană, a hotărît în unanimitate să o ovaţioneze pînă la capăt. Şi aşa s-a şi petrecut. De cîte ori apărea la rampă, într-o exaltare tinerească, eroică, şi scotea un *si* natural, viguros, toţi în sală erau copleşiţi, iar aplauzele, cu greu mai puteau fi oprite pînă la căderea cortinei. Dar, fie pentru că am văzut atîtea generaţii de fetişcane acătării şi inimoase pe scenă, făcînd exact acelaşi lucru (şi multe din ele au pierdut de atunci forţa s-o ducă aşa mai departe, fără măcar să fi căpătat puterea de a face ceva mai bun), fie pentru că şi părul meu este mai mult sau mai puţin roşu, valurile de entuziasm s-au izbit de mine ca de o stîncă, umezindu-mă doar, fără să fi fost mişcat sau emoţionat. Îmi dau seama că dra. Macintyre este o adevărată scoţiană în ceea ce priveşte susceptibilitatea ei la poveşti bune şi, în special, la legende. Povesteşte-i oricît despre Gretchen, Senta sau Rebecca şi vei vedea cum isteţimea şi imaginaţia i se trezesc imediat, în timp ce multe *prima donne* italiene, în aceleaşi împrejurări, ar considera cele spuse doar ca informaţii plictisitoare şi lipsite de importanţă pentru rolul respectiv.

Cu atît mai bine. Dar la o tînără fată, dorinţa de a afla cît mai multe poate fi destul de puternică, spre a-şi închipui tot felul de întîmplări şi emoţii, fără însă să se ridice măcar un dram deasupra unei imaginaţii mediocre în legătură cu frumuseţea muzicală a tonului, elocvenţa şi diversitatea dicţiunii muzicale sau graţia şi demnitatea mişcării şi a gestului. Tocmai aici dra. Macintyre nu reuşeşte. Crede că a cînta dramatic înseamnă să-şi închipuie cu intensitate că este exact personajul din drama respectivă, şi apoi să folosească muzica spre a-şi domoli tulburarea înăbuşită. Mai bine aşa decît nimic ; totuşi, astea-s concepţii de şcolăriţă, nu de artistă cu experienţă. În împrejurări obişnuite, această concepţie o lasă sărăcită de orice gînd ; în situaţii grele, o îndeamnă să cînte cu emoţie sau să-şi încordeze toţi muşchii, de la maxilare pînă la încheieturile mîinilor, într-o stare de tensiune total lipsită de graţie,

Scanned with OKEN Scanner

ca un cal speriat. O astfel de atitudine vădeşte un exemplu perfect de sinceritate a concepţiei, fără graţia artistică a expresiei.

4 noiembrie 1891

O operă proastă

Mai zilele trecute un actor a publicat o carte, dînd indicaţii cum se poate scrie o piesă bună. Planul său era foarte simplu. Luaţi toate mijloacele folosite cu succes în piesele curente şi din toate acestea faceţi unul nou . . . atîta tot. Dacă această carte are succes, sînt pregătit să scriu şi eu un tratat similar asupra felului cum se compune o operă. Ştiu o mulţime de lucruri ce ar fi de mare folos pentru un tînăr compozitor. De exemplu, cînd doi iubiţi se află împreună pe scenă, pune-i să se uite vrăjiţi la lună sau la stele, iar viorile să scoată sunete fermecătoare, în surdină. Surdinile sînt, de asemenea, folositoare pentru scenele cu roţi de tors sau focuri, ca în *Marta* ori în *Die Walküre*.

Pentru crearea efectelor onirice, sînt foarte folositoare pedalele pe tonică, patentate de Gounod şi Bizet. Cînd se dispune de orchestre mari, pot fi utilizate melodii ample pe coarda a patra a viorilor, pentru a obţine o impresie puternică, accesibilă. Dacă eroina este singură pe scenă, o mişcare rapidă, agitată, exprimînd presimţirea sa că-i soseşte iubitul, culminînd apoi într-o explozie instrumentală şi vocală viguroasă — cînd aceasta năvăleşte pe scenă şi, fără să piardă nici măcar o clipă, o cuprinde în braţe cu înflăcărare — va lăsa întotdeauna publicul spectator cu suflarea tăiată. Tratarea armonică a acestei situaţii este foarte simplă, încît oricine ar putea să o stăpînească în cîteva lecţii. Eroina trebuie mai întîi să cînte numele iubitului pe notele acordului de septimă al dominantei într-un registru neaşteptat, acut ; atunci iubitul vociferează numele iubitei, cu o treaptă mai sus, într-un acord disonant. În cele din urmă, amîndoi explodează, în acelaşi timp, într-un acord

Scanned with OKEN Scanner

de cvartă şi sextă, strălucitor, trecînd sau direct la un acord de dominantă, sau, după oarecare întrerupere a cadenţei, într-o melodie curgătoare, prin care bărbatul fie că-şi dezvăluie pasiunea, fie că în mod repetat subliniază faptul că, în sfîrşit, s-au întîlnit din nou.

Întreaga situaţie se va repeta şi în ultimul act, cu deosebirea că de astă dată bărbatul este cel care trebuie să fie singur la început. Apoi, e bine să se afle într-o temniţă întunecoasă, care pe dinafară să nu fie mai mare decît scena de la Covent Garden. Mai trebuie să fie şi condamnat la moarte a doua zi în zori. Motivul pentru care bărbatul este pus în această situaţie, şi nu femeia, se datoreşte faptului că femeile, fiind înlăturate din viaţa politică, sînt deposedate de dreptul de a fi condamnate la moarte, fără să se ţină socoteală totuşi de temperamentul fiecăreia în rolul pe care l-ar putea avea în conducerea unor răzvrătiri cu caracter patriotic. Să trecem însă peste acest neajuns, aducînd, în actul IV, femeia la nebunie, care în cele din urmă ajunge să ucidă pe cineva, preferabil propriul său copil chiar. În asemenea împrejurări, poate cînta aproape orice doreşte, chiar şi cîntece cu fioriturі, dat fiind starea în care se află, poate lua chiar locul bărbatului, în celula închisorii, în actul următor, fără a fi discreditată, din punct de vedere moral, în faţa publicului. Scenele de nebunie şi cîntecele cu fioriturі, deşi foarte drăguţe, mai ales cînd nenorocirea femeii ia o întorsătură glumeaţă şi devine un fel de întrecere în abilitate cu primul flautist, care în parte trebuie să imite vocea şi în parte să acompanieze, azi nu mai sînt la modă ; şi ar fi mai bine ca în operele dramatice să fie modernizate pe cît posibil.

Din fericire, regula privind modernizarea stilului se poate lesne relua şi aplica. De fapt, este una dintre cele trei reguli deosebit de uşoare, celelalte două fiind să scrii muzică scoţiană şi muzică arhaică. În ceea ce priveşte muzica scoţiană, oricine ştie că trebuie să ţii un *Mi bemol* sau un *Si bemol*, în cheia de bas, ca să realizezi un sunet fix monoton, şi să cînţi la întîmplare melodia, într-o măsură scoţiană oarecare, pe notele care pe claviatura pianului sînt negre. Cît despre muzica arhaică, în acest caz armonizezi în felul obişnuit în *Mi* major, dar în timp ce cînţi, anulezi cei patru diezi de la cheie, citind notele ca şi cum ar fi în tonalitatea *Do*, ceea ce, desigur, simplifică execuţia la pian. Efectul va fi diabolic, şi nimeni nu va

Scanned with OKEN Scanner

avea vreo obiecţiune, dacă explici că această compoziţie este alcătuită în modul frigic. Dacă cineva doreşte un efect şi mai zguduitor, scrie în *Si* major, renunţînd la diezi, ca mai înainte, şi denumeşte modul hipofrigic. Dacă însă modul frigic întrece limitele de răbdare ale publicului (ceea ce e foarte posibil), atunci scrie în *Re*, fără diezi, şi numeşte modul doric. Autorul va considera ca adecvat *Re* minor, numai dacă nu crezi că ar fi mai sănătos să-l chinuieşti cu un *Do* natural. E deopotrivă de uşor ca şi regula pentru muzica modernă.

Pentru compoziţiile în major este necesar să scrii doar armonii diatonice obişnuite şi apoi, cînd le revezi, şterge cu tocul bemolii şi pune diezii treptei a cincea din acordurile obişnuite. Dacă compoziţia e în minor, acordul obişnuit trebuie să rămînă nealterat, dar de cîte ori e posibil, cîte un instrument sau altul trebuie să execute treapta a şasea în major, *à propos de bottes*, destul de tare ca să poată fi auzit în mod distinct. A doua zi, toţi criticii vor spune sus şi tare că ai fost puternic influenţat de teoriile lui Wagner. Şi ce-ai putea dori mai mult, dacă ai slăbiciune pentru modernism ?

Dar mă abat de la activitatea mea săptămînală. Repet, o carte despre „Cum să compui o operă bună" ar putea fi scrisă tot atît de uşor ca şi una despre „Cum să scrii o piesă bună" şi de aceea nu cred că e cazul să dau indicaţii în acest sens, în rubrica de faţă, deşi exemplul de mai sus va arăta fiecărui muzician cult cît de calificat sînt pentru o asemenea temă. De fapt, am citit recenziile asupra cărţii lui Frank Archer şi acestea m-au îndemnat să mă gîndesc la aşa-numitele piese ale actorilor, care nu sînt de loc piese, ci doar compilaţii, constînd dintr-o serie de efecte scenice, născocite *ad hoc*. Dar efecte scenice e un termen prea cuprinzător, mai potrivit ar fi efecte actoriceşti. M-am gîndit cît de iremediabil de proaste sînt toate aceste lucruri chiar şi în cazul lui *Richard al III-lea* de Cibber sau *Katharine şi Petruchio* [1] de Garrick, salvate de la o pierzanie printr-o cantitate oarecare de poezie şi dramă mutilate, şterpelite de la cîte un autor dramatic autentic.

Pe urmă, mă muncea gîndul : Ce-ar fi mai rău, să înghiţi într-o sală de spectacol o piesă de teatru sau o operă ? Dar mai înainte de a ajunge la o concluzie, a bătut ceasul şi mi-am

[1] Personaje din piesa *Femeia îndărătnică* de Shakespeare.

Scanned with OKEN Scanner

dat seama că, dacă mai pierd încă o clipă, scap trenul de 1,55 spre Crystal Palace, unde trebuie să fiu la 2,45, ca să asist la spectacolul noii opere, *Nydia*, a lui George Fox. Şi tocmai cînd să m-aşez să scriu o cronică asupra acestei opere, mi-aduc aminte, natural, de dl. Frank Archer şi astfel am ajuns la această nemaipomenită digresiune, privind compoziţia unei opere, în general.

Nydia este bazată pe cartea lui Bulwer-Lytton, *Ultimele zile ale oraşului Pompei*, pe care am citit-o pe cînd eram mic. Nu-mi mai amintesc nimic din ceea ce am citit atunci, decît doar de numele Arbaces. de sentinela romană şi de Plinius — deşi nu sînt chiar atît de sigur dacă ultimele două nu le-am cules mai degrabă din Chambers. În orice caz, libretul pare nou aşa cum e natural să fie orice libret pentru un critic muzical de vîrsta mea. Începe cu o mulţime zgomotoasă cîntînd :

Pepeni verzi, zemoşi şi rari
Mai buni alţii nu găsiţi, zău !
Măsline, smochine şi dulce miere
Altele la fel nu veţi afla !
Iată şi vînat, mistreţ de munte
Şi stridii încă, de pe ale Britaniei ţărmuri,
Veniţi, veniţi şi cumpăraţi !

Totul, cuvinte şi melodii, era din *Carmen*, în afară de stridii, care, desigur, şi-au pierdut complet prospeţimea, vînzîndu-le sub soarele arzător al Italiei.

Mai era şi o fată oarbă cu un leitmotiv, şi acesta destul de asemănător cu motivul geloziei din *Carmen*. Apoi apăreau eroina, iubitul, mişelul, toţi la momentul potrivit. Mişelul, un arhiepiscop din Pompei, a oficiat un serviciu într-un templu cam ca în Aida, iar iubitul s-a năpustit pe treptele altarului asupra lui. Pentru asemenea faptă a fost apoi dus spre temniţă — într-un mod foarte cuviincios însă — cu toate rugăminţile fierbinţi ale eroinei. În temniţă şi-a împărţit celula cu un nazaritean, care s-a străduit foarte mult, şi nu fără oarecare succes, să-l facă să înţeleagă cît de sublim este să fii mîncat de lei în arenă. A urmat apoi scena amfiteatrului cu o luptă de gladiatori, căreia atît îi lipsea, o galerie înţesată de vestale zbierînd. Apoi, eroul, ajutat de nazaritean să nu-şi piardă curajul, a fost aruncat leilor ; iar atunci, Vezuviul a început

Scanned with OKEN Scanner

să scoată nori de scîntei şi foc. A urmat o scenă de groază şi învălmăşeală pe străzi, mulţimea stînd cu ochii aţintiţi la dirijor, iar mişelul căzînd, ucis de fulgere, pentru ca apoi să se furişeze în patru labe prin spatele mulţimii.

În sfîrşit, norii s-au risipit, şi atunci ni s-a înfăţişat privirilor o scenă drăguţă, pitorească : eroul şi eroina, pe mare, pe o galeră, cu fata oarbă, care s-a aruncat în valuri spre uimirea tuturor, cu excepţia eroului, care, fără a mişca un deget ca s-o salveze, a început un răsunător *Salve aeternum*, întocmai cum mă aşteptam să-l aud :

Trandafirii buze, suflînd deasupra apei,
Băşici dulci şi minunate ;
Dar eu înotător nu eram,
Şi aşa am pierdut-o pe Clementina.

Rolul tenorului a fost interpetat cu mult eroism de către dl. Durward Lely, iar Madame Valda, după nenumărate *do*-uri din registrul superior, a terminat actul al treilea cu un imens *re*, care a stîrnit ropote de aplauze.

18 mai 1892

Operă burlescă

Tînărul compozitor englez o duce foarte bine acum, cu simfonii şi uverturi date la Crystal Palace, iar operele, la Olympic. *Caedmar*, a dlui. Granville Bantock, este o lucrare entuziastă şi ingenioasă, nefiind nimic altceva decît un mic poem, adaptat după pasajele cele mai impresionante din ultimele drame muzicale, tragice, ale lui Wagner, în care Tristan, Siegmund, Siegfried, Hunding, Isolde şi Sieglinde sînt cu dibăcie concentrate în trei persoane. Ideea e excelentă, căci în interval de o oră şi numai la o aruncătură de băţ de Strand [1]

[1] Stradă principală la Londra (nr. tr.).

avem crema Bayreuthului, fără cheltuiala şi bătaia de cap a călătoriei pînă acolo. Există, de asemenea, pentru liniştirea anti-wagnerienilor, şi un intermezzo, care putea fi scris tot aşa de bine de răposatul Alfred Cellier sau de oricare alt bun mendelssohnian.

Intriga, după cum am înţeles, e foarte simplă. Un pios cavaler rătăcitor ajunge într-o noapte în grădinile Paradisului şi adoarme acolo. Eva, care tocmai se certase cu bărbatul ei, pleacă de la acesta şi dă peste războinicul adormit. Tocmai ce-i lipsea, adică cineva cu care să poată fugi. Au loc efuziuni drăgăstoase şi apoi pleacă împreună. Pe scena goală apar iele, care dansează în sunetele intermezzoului. Sînt bisate, nu pentru că publicul ar fi fost în mod special încîntat, dar pentru că i-a intrat în cap, de la *Cavalleria,* că dacă recunoşti un intermezzo şi-l bisezi dai dovadă că eşti un cunoscător întru ale muzicii. Apoi, cei doi revin, pe deplin satisfăcuţi. Apare Adam care protestează vehement. Zece minute mai tîrziu, singurul supraveţuitor din cei trei rămîne cavalerul ; în timp ce el se roagă, cortina cade.

Întreaga istorie este, în modul cel mai absurd, de calitatea a doua, demonstrînd totuşi o remarcabilă abilitate muzicală din partea dlui Granville Bantock, ce dă dovadă de o cunoştere desăvîrşită a mecanismului orchestraţiei wagneriene. Dacă *Caedmar* s-ar fi reprezentat ca o operă de Wagner nou descoperită, oricine ar fi fost de părere că o atît de dibace plăsmuire presupune un inscusit mînuitor al condeiului. După *Caedmar,* Signor Lago a reprezentat actul III din *Ernani* ; dar oricît ar părea de ciudat, foarte mulţi spectatori părăsiseră sala.

Închipuiţi-vă situaţia. Baritonul, Signor Mario Ancona, este un cîntăreţ care a atras atenţia generală prin interpretările sale în Telramund din *Lohengrin* şi Alfonso din *La Favorita.* În consecinţă, Signor Lago montează o scenă faimoasă, clasică pentru actorii lirici ai şcolii italiene (categoria bariton), o scenă care nu numai că este preamărită de toţi cunoscătorii operei italiene, dar care a avut şi o însemnătate dramatică, fiind o lecţie binemeritată dată londonezilor de Comedia Franceză, atunci cînd s-au îngrămădit s-o vadă pe Sarah Bernhardt în rolul Donei Sol şi întîmplător l-au văzut pe Worms în rolul lui Carol al V-lea. În piesă, Carol este într-adevăr sublim în

Scanned with OKEN Scanner

ceea ce priveşte simţămintele, dar cam plictisitor ca expresie. În operă, este deopotrivă de sublim în simţăminte, dar concis, măreţ, emoţionant ca expresie, dovedind astfel că gloria principală a lui Victor Hugo, ca poet al scenei, a fost să-i pună la dispoziţie librete lui Verdi.

Orice amator de operă, care ştie să deosebească ziua de noapte, îşi dă seama că a asculta această parte din *Ernani,* cînd e frumos realizată, valorează mai mult decît toţi Mefisto şi Toreadorii ce s-au maimuţărit şi au ţopăit cîndva pe scenă ; şi dacă un nou artist se oferă să-l interpreteze, ocazia de a-l asculta nu trebuie pierdută. Şi totuşi, cînd s-a terminat *Caedmar,* a fost un adevărat exod dintre staluri, ca şi cum programul nu ar mai fi cuprins decît o simplă mascaradă pentru copii neiniţiaţi. „Ei bine, mi-am spus în sinea mea, ce ciudat ! Dacă toţi aceşti oameni ar cunoaşte *Ernani,* ar fi rămas". Atunci mi-am dat însă seama că habar nu aveau de *Ernani* şi că, ani de-a rîndul, atîta şi atîta *Faust, Carmen, Les Huguenots, Mefisto* şi un *soit-disant Lohengrin* i-au lăsat cu totul neştiutori cu privire la această minunată creaţie ultraclasică a romantismului — măreaţa operă italiană, unde vigoarea ei artistică constă într-o splendidă risipă de eroisme, drama ţesîndu-se din cele mai simple şi mai universal valabile elemente.

Il Trovatore, Un Ballo, Ernani etc. nu se mai cîntă prin case, la pian, ca lucrările gen *Carmen* sau cele ale lui Wagner. Părerea obişnuită asupra acestora este aşadar întemeiată pe spectacole în care distincţia minunată şi forţa eroică a personajelor masculine, ca şi frumuseţea tragică a femeilor, au fost ridiculizate de către interpreţi care mai de care mai nepotriviţi pentru asemenea roluri, începînd cu vîrsta şi obezitatea şi sfîrşind cu aspectul fizionomic absolut inexpresiv, uneori de o trivialitate tipică mahalalelor londoneze de astăzi. M-am întrebat, adesea, cum se face oare că fiecare tehnician într-ale asfaltului poate găsi un om să întindă smoala pe stradă, că orice turist poate întîlni un gondolier oarecum peste media obişnuită în Camera Lorzilor în privinţa distincţiei, dar că nu există director de scenă, de cînd a dispărut Mario, în stare, pare-se, de a găsi un Manrico cu care o haimana de pe malurile Tamisei să fie dispus să umble, cot la cot, după gologani. Cînd ajung la un asemenea subiect, nu mă mai pot stăpîni.

Scanned with OKEN Scanner

Gîndul la aceşti execrabili impostori în pantaloni strîmţi şi jiletci, amestecînd *si bemolii* lor scîrboşi la nişte melodii frumoase, incapabili de a le cînta, şi umflîndu-se în pene cînd se văd în stare să termine *Di Quella pira* [1], cu un *do* ce ar putea face un vas de război eşuat să ajungă de pe o stîncă tocmai în mijlocul oceanului — ei bine, numai gîndindu-mă la ei şi îmi vine să cer suspendarea tuturor regulilor privind bunăcuviinţa graiului, pînă cînd voi fi aruncat asupra lor ceva din noianul insultelor pe care le merită cu ghiotura. Alţii, o vai ! l-au învinuit pe Verdi, tot aşa cum Dickens l-ar fi învinovăţit pe Shakespeare pentru absurdităţile lui Wopsle [2].

Îmbunătăţirile generale din ultimii ani aduse spectacolelor de operă ne-au îndepărtat şi mai mult încă de şcoala eroică. Dar totul la timpul potrivit. Von Bülow, care cîndva, plin de dispreţ, refuza să numească lucrările lui Verdi muzică, a retractat în termeni ce cu greu puteau fi socotiţi nelalocul lor dacă erau adresaţi lui Wagner. Mulţi dintre cei care îl consideră pe maestru un ticluitor de bagatele melodioase — răscumpărîndu-şi numai pe jumătate o viaţă irosită în artificialităţi iscusite, adăugate la *Aida* şi *Otello,* mărind prin acestea forţa şi libertatea lucrărilor sale de început — îşi vor schimba tonul, atunci cînd operele sale vor fi din nou studiate temeinic de mari artişti.

2 noiembrie 1892

Impresar de operă

Am primit o circulară, pe care o reproduc aici integral, cu toate că unii dintre cititorii mei au şi văzut-o în altă parte. Publicarea ei în aceste coloane ar putea ajuta la sporirea donaţiilor pe lîngă cele anunţate.

---

[1] Aria lui Manrico din actul II din *Trubadurul* (n. tr.).

[2] Wopsle, personaj din romanul lui Dickens, *Marile speranţe*, un preot care devine actor şi joacă Hamlet (n. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

PROPUNERE PENTRU O MĂRTURIE DE RECUNOŞTINŢĂ FAŢĂ DE SIR AUGUSTUS HARRIS

Domnule,

Ca un foarte bătrîn muzician, care admiră talentul, energia şi perseverenţa, am urmărit cu viu interes succesele extraordinare ce au încununat eforturile lui Sir Augustus Harris ca să avem în ţară o operă, demnă de acest nume şi în conformitate cu cele mai bune tradiţii istorice. După părerea mea, merită o oarecare recunoştinţă publică. De aceea, îndrăznesc să sugerez ca toţi iubitorii muzicii de înaltă clasă şi toţi admiratorii unor asemenea acţiuni organizatorice şi de conducere să fie invitaţi să subscrie pentru realizarea unui monument ce va servi drept mărturie a recunoştinţei nutrite faţă de Impresarul Operei noastre Regale, pe care, pentru cele arătate, nu-l pot considera decît un binefăcător al ţării sale.

Fără străduinţele continue ale lui Sir Augustus Harris, fără hotărîrea sa nestrămutată de a reînvia Opera noastră de la Covent Garden, cu orice preţ şi sacrificiu personal, această onorabilă instituţie de mult s-ar fi stins de o moarte naturală. Într-adevăr, a fost o vreme cînd dădea semne evidente că este pe ducă, în pofida repetatelor încercări ale lui Laporte, Lumley, E. T. Smith, Gye şi Mapleson [1] de a o salva de la pieire. În cele din urmă, lumea a început să creadă că această situaţie nu se datora atît lipsei unei conduceri, cît mai ales absenţei unor elemente atractive şi s-a spus că „zilele de glorie" ale operei — pe care eu însumi mi le amintesc atît de bine — au apus definitiv şi irevocabil. Aceasta era firește şi părerea adoptată de actualul director de la Covent Garden. După opinia sa însă, existau în operă destule elemente valoroase. Astfel, Sir Augustus Harris a pornit-o pe continent şi, după ce a cotrobăit prin toate teatrele de operă principale de pe acolo, s-a întors triumfător cu o trupă care, considerată în ansamblu, pot spune, fără cea mai mică urmă de ezitare, a fost cea mai completă şi strălucitoare din cîte au apărut cîndva pe scena de la Covent Garden, de-a lungul domniei Reginei Victoria.

---

[1] James Henry Mapleson (1830—1901), impresar englez cunoscut sub denumirea de „Colonelul".

Scanned with OKEN Scanner

Avînd în vedere aceste împrejurări, am propus să se constituie un fond pentru monumentul mai sus amintit, sub titlul : „Fondul recunoştinţei pentru Operă" ; şi aş fi bucuros să deschid lista subscripţiilor cu o donaţie de zece guinee. Dacă cititorii acestei scrisori vor fi dispuşi să-mi urmeze exemplul, contribuţiile lor, sub formă de cecuri sau altfel, pot fi trimise la Banca Naţională, Filiala din str. Oxford, cu menţiunea „Fondul recunoştinţei pentru Operă".

Al dv. etc.
(ss) *Henry Russell*

18, Howley Place, Maida Vale,

26 iulie, 1893

Nu am nimic împotriva unei dovezi de recunoştinţă faţă de Sir Augustus, cu toate că, în locul dlui. Rusell, n-aş spune „recunoştinţă pentru Operă". Trebuie să fie, neapărat, un tribut autentic, entuziast, generos şi patronat de persoane influente. Dat fiind că Sir Augustus ştie prea bine ce i se datoreşte, să nu-l insultăm cu ceva meschin. Ceea ce i se cuvine este o statuie de mărime naturală, din aur masiv, cu citate din criticile de operă apărute în „Sunday Times", înscrise pe cele patru laturi ale soclului. Iar dl. Russell, în calitate de conducător al acestei acţiuni, să dezvelească monumentul, cîntînd încă o dată : Nu sînt nebun, pe cinstea mea ! Nu sînt nebun.

Dar ar fi o greşeală şi totodată un compliment stîngaci atribuind ilustrului nostru impresar vreun plan de reînviere a zilelor glorioase de odinioară. Dl. Russell s-a născut cu peste patruzeci de ani înaintea mea, şi astfel aparţine unei perioade mai timpurii a istoriei lumii. De aceea, în mod practic, sînt mai vîrstnic decît dl. Russell, şi pot să-l asigur, ca unul care îşi aminteşte de apusul zilelor glorioase, cu o tinereţe bîntuită ca de o pacoste de tradiţiile blestemate ale acestor zile, că şi-au meritat soarta, şi nu sînt numai moarte, dar — folosesc cuvîntul în accepţiunea sa cea mai profund serioasă — sînt bles-

Scanned with OKEN Scanner

temate pe vecie. Dacă ai vorbi despre acele zile cu unii admiratori veterani, vei vedea că toate acele triumfuri cu care se mîngîie memoria sa nu sînt isprăvi îndrăzneţe de conducător, ci sclipiri de geniu ale unor artişti luaţi în parte. Într-adevăr, e atît de puţin în stare să conceapă un spectacol de operă ca un tot artistic, încît va considera cel mai absurd *contretemps* şi cele mai dezastruoase cusururi în ceea ce priveşte direcţia de scenă, orchestra, corul, costumele şi decorurile, drept glume excelente.

Cititorii mei îşi mai aduc aminte de unele exemple pe care le-am dat în legătură cu Santley în „Student and Singer", culminînd cu apariţia sa în *Don Juan* pentru prima dată, numai după o singură repetiţie, la care tenorul (Mario) n-a apărut decît la jumătatea spectacolului. În ceea ce priveşte mutările, falsificările partiturilor, acele „acompaniamente suplimentare" şi nenumărate alte încălcări ale onestităţii artistice, prezentate în zilele de glorie drept altceva decît ceea ce erau, fiind luate ca atare, publicul amator sau nu-şi dă seama de toate acestea, sau nu-l interesează. Se mulţumeşte să-şi amintească de Ambrogetti în rolul lui „Don" (reamintire îndepărtată, aproape de o sută de ani), de Piccolomini ca Zerlina, Taglioni în *La Sylphide*, Malibran în rolul Aminei, pe Grisi şi Rubini, Tamburini şi Lablache în cvartetul din *I Puritani*; şi aşa mai departe, pînă la Titiens şi Giuglini. Apoi epoca de după Giuglini, cînd „mantia lui Mario" era încercată pe fiecare soldat, hamal, vînzător de gheaţă care putea scoate un răcnet în *do* de sus. În cele din urmă, lamentările lui Berlioz şi Wagner în faţa acestei stări de lucruri au fost auzite şi, în sfîrşit, înfloritoarea operă italiană, tot timpul, chiar de la început, pervertită, a putrezit de-a binelea şi a trebuit să fie îmbălsămată. Iar mumia ei mai atrage încă publicul în Statele Unite şi în alte locuri unde civilizaţia stagnează.

Dl. Russell, crezînd că îi aduce complimente lui Sir Augustus, de fapt îl acuză că a încercat să reînvie morţii. Aşa ceva, socot, nu-i drept. Recunosc că există ici şi colo unele argumente pentru cazul dlui. Russell — încercări cu *Favorite*, *Lucii*, *Trubaduri* (stilul zilelor glorioase, cu Signor Rawner în rolul lui Manrico), cu un aer cam vetust, dar fără prea mare importanţă faţă de faptul evident, şi anume că operele italiene, care constituiau materia primă a vechilor repertorii, apar în noile repertorii mai mult ca simple paliative, piese de umplutură.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă trebuie să avem recunoştinţă pentru cineva, atunci cel mai mult o merită Colonelul Mapleson, a cărui încercare cavalerească de a resuscita vechiul repertoriu — luîndu-se la întrecere cu Sir Augustus, acum cîţiva ani — nu a reuşit. Eşecul a fost atît de total, de la început, încît de hatîrul trecutului m-am abţinut să asist la vreun spectacol, cu toate că aş fi avut la dispoziţie, oricînd, trei, patru rînduri de locuri. Covent Garden are defecte, după cum bine am observat uneori ; dar, după cum se vede, a fost creat de către Sir Augustus, şi nu-i altceva decît o reînviere a unei imposturi glorioase, care îl mai ţine în mreje pe dl. Russell.

Atunci, este, oare, Sir Augustus, aşa cum spune dl. Russell, un binefăcător al ţării sale ? Definiţia tip a binefăcătorului unei naţiuni sună : „Omul care a făcut să crească două brazde de iarbă acolo unde pînă atunci creştea una singură". Ei bine, Sir Augustus, dimpotrivă, a făcut tot posibilul să funcţioneze o singură operă, cînd înainte erau două. Dar nu cred că pentru asta ar trebui să fie descalificat în halul acesta. El a consolidat o operă, acolo unde, pentru moment, nu exista nici una. Iar dacă asta nu se numeşte binefacere, atunci nu mai ştiu ce poate fi.

De aceea, în loc să-l întreb, fără înconjur, de ce i s-ar cuveni un prinos de recunoştinţă, mai bine să ni se spună de ce nu i s-ar cuveni şi de ce nu i s-ar aduce şi dlui. D'Oyly Carte şi lui Signor Lago şi, mai presus de orice, de ce nu aş avea şi eu parte de un asemenea prinos ? Signor Lago a descoperit-o pe Giuglia Ravogli şi pe Ancona, *Orfeu* şi *Cavalleria*. Deşi Sir Augustus preferă, fără îndoială şi pe bună dreptate, să ia de-a gata descoperiri făcute de alţii, totuşi descoperitorul iniţial este şi el util, în felul lui modest, şi nu trebuie trecut cu vederea. Dl. D'Oyly Carte a înfiinţat o nouă şcoală engleză de operă comică, a ridicat punerea în scenă a operei la rangul de artă şi, în cele din urmă, a construit şi un nou local pentru „English Opera House", făcînd mari eforturi de a o susţine aşa cum a susţinut-o şi pe cea comică, cu rezultatul că acum Sir Augustus conduce o instituţie de muzică pe ruinele acestor străduanii.

Iar în privinţa revendicărilor mele, modestia mă opreşte să întreb ce altă pană decît a mea a făcut oare mai mult spre a stîrni interesul publicului, pentru muzica dramatică, în ultimii cinci sau şase ani ?

Scanned with OKEN Scanner

Este drept că am făcut-o pentru că eram plătit. Dar nici Sir Augustus n-o face pe binefăcătorul, chiar aşa de florile mărului. Omul trebuie să trăiască. Să luăm şi cazul lui August Manns, ale cărui imense servicii aduse muzicii în Anglia nu au nevoie de ochiul pătrunzător al unui octogenar pentru a putea fi descoperite. Nici acesta nu consideră nedemn să-şi cîştige pîinea cea de toate zilele. Dacă după ce s-a încheiat lista de subscripţii pentru monumentul Harris mai rămîn ceva bani în plus în ţară, o cît de mică atenţie — să spunem o baghetă de dirijat, dintre cele ieftine — ar putea fi oferită lui Augustus de Sydenham, care nu are nici un titlu de noblețe.

Acum însă, gîndindu-mă mai bine, o asemenea atitudine ar putea fi luată drept lipsă de respect faţă de conducerea de la Covent Garden, aşa că n-ar trebui să subapreciem cu nesăbuinţă ceea ce a realizat pentru noi Sir Augustus, dînd orchestra sa pe mîna unor dirijori ca Mancinelli, Bevignani şi Randegger. Deşi au rămas atît de devotaţi tradiţiilor casei, încît Sir Augustus trebuie să ceară ajutor din Germania ori de cîte ori se reprezintă *Inelul Nibelungilor*, totuşi Mancinelli poate dirija *Die Meistersinger*, iar Bevignani, *Tannhäuser* — într-un fel în care, sînt sigur, în ceea ce mă priveşte, ar rămîne de neuitat. De ce să nu le aducem recunoştinţele noastre şi acestora ? Dar regizorului care a pus în scenă *Orfeu* şi *Das Rheingold* — „pantomima aceea blestemată", după cum a numit-o, pare-se, cineva — pentru el să nu facem nimic ? Dar lungesc prea mult lucrurile. Sînt atît de mulţi binefăcători prin preajmă !

Aş fi mai mult decît naiv dacă m-aş apuca să iau această propunere în mod cu totul necritic. Nu văd cum ar fi posibil pentru un impresar să păstreze Covent Garden într-un asemenea hal şi pe urmă să mai merite şi recunoştinţă ca binefăcător public. După cum am subliniat adesea, opera nu-şi scoate cheltuielile la Londra mai mult decît la Paris sau la Berlin. Sînt necesare subvenţiile ; iar dacă statul nu le asigură, atunci nu rămîne decît să fie procurate de un corp de finanţatori particulari. În Anglia există destui oameni fără minte, care cred că Galeria Naţională sau British Museum sînt foruri virtuoase, în timp ce Opera este vicioasă (pentru că are loc într-un teatru). Astfel, statul lasă Covent Garden pe mîna unui mănunchi de bogătaşi, pentru care opera nu reprezintă o expresie a artei, ci, pur şi simplu, un articol la modă. Aceşti oameni, dacă plătesc, vor, firește, să tragă şi foloase.

Scanned with OKEN Scanner

Să presupunem că un artist sau un grup de artişti ajung la aceşti finanţatori, în spatele impresarului. Ar putea să-l stînjenească foarte mult, dacă ar face ceea ce nu le-ar fi pe plac, indiferent dacă este pentru binele publicului sau nu. La aceste modalităţi de împotrivire faţă de director mai trebuie adăugată şi puterea enormă a artiştilor principali, în virtutea monopolului pe care-l deţin prin voce şi talent personal. Singura apărare a impresarului este propriul său monopol al puterii de a asigura reputaţia Londrei. În apărarea acestui monopol şi totodată pentru a înlătura primejdia care ne pîndeşte că Londra va suporta bine o operă dar nu două, trebuie să-şi pună în joc tot geniul său comercial spre a învinge concurenţa ; asta nu înseamnă numai să vadă în orice teatru mai mare un potrivnic, ci să angajeze şi cîţiva artişti în plus, cu unicul scop de a zădărnici eventuala lor angajare în altă parte, rezultatul fiind, desigur, irosirea în modul cel mai îngrozitor a talentelor acestora.

În cele din urmă, va fi obligat, prin toate mijloacele posibile, prin conciliere sau intimidare, să pună căluşul în gură criticilor independenţi ; căci în primul rînd trebuie să-şi apere prestigiul, pe care presa dacă vrea poate să-l facă harcea-parcea. Prestigiul este viaţa sa, prin el îi convinge pe finanţatorii pisălogi şi pe actorii răzvrătiţi că este singurul om în stare să conducă opera italiană, prin prestigiu îşi paralizează concurenţii, făcînd inutile încercările lor de a găsi finanţatori rivali, etichetîndu-i de la bun început drept de mîna a doua. Acest prestigiu, care îi este şi sabie şi scut, ajunge să fie cunoscut de la sine pretutindeni, datorită acţiunilor săvîrşite în acest scop. Teatre închiriate şi ţinute închise, sau subînchiriate cu condiţia să nu reprezinte opere, o listă nemaipomenită de artişti, angajaţi aparent dintr-un nestăvilit entuziasm artistic, fără să se ţină seama de salarii ; chiar şi reprezentarea a două serii de spectacole, numai pentru a preîntîmpina ca artiştii în plus să nu se plîngă de lucru, toate aceste manevre magistrale, cu imensele cheltuieli băneşti, îngrămădesc prestigiu peste prestigiu, pînă ce, în cele din urmă, publicul rămîne uimit, iar bătrînii cer să se aducă prinos de recunoştinţă binefăcătorilor neamului.

Dar mai există încă un singur duşman şi acesta este criticul cu neputinţă de a fi hipnotizat, care, trebuind să-şi apere prestigiul, se încăpăţînează să explice publicului cum stau lucrurile şi să aprecieze spectacolele exact cît valorează, şi atîta tot. Dar

Scanned with OKEN Scanner

asemenea critici sînt rari, nu din cauza virtuţii lor romane, ci pentru că trebuie să nu piardă din vedere nici aspectul economic al situaţiei ; un critic muzical care să fie şi puţin economist este o pasăre foarte rară.

În aceste împrejurări, nu văd cum serviciile lui Sir Augustus ca impresar ar merita un prinos. Oricît de ager la minte ar fi şi oricît de abil s-ar fi luptat ca să o scoată la capăt cît mai bine, deşi libertatea lui de acţiune e destul de îngrădită, sau oricît de napoleonic ar fi rezistat forţelor economice potrivnice, este clar că, în ciuda mult lăudatelor sale resurse, Covent Garden nu a putut reprezenta anul trecut cele patru drame ale *Nibelungilor* decît recurgînd la situaţia cea mai avantajoasă, adică aducînd cîntăreţi, orchestră, dirijor şi toate celelalte din Germania.

Nu-i găsesc nici o vină lui Sir Augustus pentru aceasta. Subliniez doar, din nou (ca şi înainte şi după eveniment), că adevărata pricină era acea incorigibilă *fainéantise* a fraţilor De Reszke, cu veşnicul şi şcolărescul lor *Faust* şi *Mefisto,* Romeo şi Frère Laurent, şi hotărîrea de a transforma Covent Garden, pur şi simplu, într-o ediţie specială a Operei din Paris. Sir Augustus a izbutit să pună la cale un triumf pentru Jean de Reszke şi Lassalle — *Die Meistersinger.* Dar din clipa în care Jean i-a îngăduit lui Alvary să i-l ia pe Siegfried, iar Edouard i l-a lăsat pe Wotan lui Grengg (sper că n-am încurcat numele), s-a terminat cu orice posibilitate de recunoştinţă publică pentru Covent Garden.

Să văd şi eu reprezentîndu-se *Walkiria* sau *Siegfried* cu fraţii de Reszke, Calvé şi Giuglia Ravogli, cu orchestra şi un dirijor competent, unul de calibrul lui Richter sau Faccio, care să dirijeze în mod permanent, şi atunci dl. Russell ar putea face o nouă cerere. Deocamdată nu prea mă simt la largul meu.

Daţi-mi voie să subliniez totuşi că există şi anumite posibilităţi în ce priveşte latura dramatică, despre care, desigur, nu sînt în măsură să vorbesc. Sir Augustus este vestit pentru pantomimele şi dramele sale populare. În ceea ce priveşte asemenea spectacole, nu este stînjenit de nici un finanţator sau tenor şi poate ţine piept competiţiei fără să-l doară capul. Atribuţiile mele în calitate de critic muzical mă fac să fiu cu totul străin faţă de activitatea sa în acest sector. Acolo unde calităţile sale sînt perfect eficiente, se reflectă, fără îndoială, în înal-

Scanned with OKEN Scanner

tele trăsături artistice şi în toată atmosfera morală a înfăptuirilor sale. În acest caz, prietenul meu W. A. va binecuvînta poate proiectul dlui. Russell, o dată cu subscripţia sa.

2 august 1893

Noua şcoală italiană

Am fost la operă de şase ori, şi încă mai trăiesc. Mai mult chiar, mă interesează temeinic şi am speranţe. Pînă acum aveam un singur scop în privinţa operei italiene : nu să o ucid, aşa cum s-ar gîndi poate unii, căci e moartă de mult, ci să-i îngrop stafia. Era o nălucă destul de supărătoare. Cînd să zici doamne-ajută că în sfîrşit a fost dată gata de opera franceză ori ebraică sau de ceea ce se cheamă drama muzicală de operă — *Lohengrin*, de exemplu — hop apare din nou, încercînd să cînte *Spirito Gentil* [1] în maniera lui Mario sau bîiguind în scena nebuniei din *Lucia*, printre sunetele stinse, puerile ale orchestrei, copleşind *Il Trovatoare* cu un stil învechit al reprezentării sau clămpănindu-şi violent oasele neîngropate şi risipind banii conducerii şi răbdarea mea.

Greutatea era să convingi pe cei ce ajunseseră să creadă (ca şi mine) că se terminase pentru totdeauna cu aşa ceva ; ei îşi vor închipui mai departe că, pentru a readuce timpurile frumoase de altă dată, este suficient să ai cîntăreţi italieni de mîna întîi, acele ritmuri de *rum-tum*, acompaniamentul la unison al orchestrei, *cabalettele* cu fiorituri şi *cavatinele* în măsuri de patru, corurile în măsuri de trei şi şase, şi aşa mai departe, amplificîndu-se mereu către măreţia de odinioară şi aruncîndu-l apoi pe Wagner peste bord. Sînt convins că ei cred asta mai mult ca oricînd, şi dacă dl. Mapleson ar lua-o mîine din nou, de la început, ar anunţa desigur *Lucia*, *Il Barbiere* şi *Semira-*

[1] Aria lui Fernando (tenor) din ultimul act al operei *Favorita* de Donizetti.

Scanned with OKEN Scanner

mida, cu nezdruncinată încredere că sînt actuale şi potrivite, adăugînd, poate, ca o concesie făcută publicului care cere mereu noutăţi, promisiuni pentru *Gioconda* de Ponchielli.

Dar iată, s-a întîmplat ceva neprevăzut. A renăscut opera italiană. Nici Mozart, nici Wagner nu au putut înrîuri stîrpirea dinastiei rossiniene, căci ceea ce ofereau ei în loc depăşea cu mult atît publicul, cît şi pe artişti — aceasta se realizează însă acum lesne prin Mascagni, Leoncavallo, Puccini şi Verdi. Nimeni nu a întîmpinat vreodată un spectacol cu *Tristan şi Isolda* cu o observaţie ca aceasta : „Nu ne vom mai putea întoarce la *L'Elisir d'amore*, după aşa ceva" sau să afirme că după Brunhilde nu mai poate fi acceptată Lucrezia. Acestea erau mult prea diferite ca una să poată avea influenţă asupra alteia, tot aşa după cum s-ar presupune că piesele lui Ibsen ar putea fi înlocuite de melodramele populare sau Shakespeare să-i lecuiască pe cei ahtiaţi după circ. Numai printr-un progres al melodramelor şi circurilor în structura lor s-ar ajunge ca melodrama şi circul de azi să nu mai poată fi prezentate publicului peste zece ani.

La fel şi cu opera italiană. Dezvoltarea formelor superioare de artă sau introducerea unor noi forme la un nivel diferit nu au nici o influenţă asupra ei ; de aceea, *Tristan* nu a ucis *L'Elisir*, după cum nici simfoniile lui Brahms nu au omorît cadrilurile armatei britanice ale lui Jullien. Dar cum auzi *Pagliacci*, îţi dai seama că s-a terminat cu *L'Elisir*. Este adevărat că Leoncavallo pînă acum nu a adus încă nimic comparabil cu inspiraţia melodică a lui Donizetti ; dar în măiestrie, în minuţiozitate, în varietatea preocupărilor, în amploarea orchestrei şi a acţiunii scenice, vădeşte un enorm progres. În *Cavalleria* găseşti mai multă forţă decît în *Favorita*, *Lucrezia* şi *Lucia* laolaltă, deşi nu-mi vine să cred că vreo parte din *Cavalleria* va trăi sau va impresiona tot atît cît jumătate din cele mai bune părţi ale celor trei capodopere învechite — dar poate că asta nu reflectă decît gustul meu demodat.

Iar cînd ajungi la Puccini, compozitorul ultimei *Manon Lescaut*, totul e atît de schimbat, încît te crezi în mijlocul unei lumi noi. *Cavalleria* şi *Pagliacci* nu mi se par altceva decît opera donizettiană răstălmăcită, condensată, completată şi modernizată în amănunt. Dar în *Manon Lescaut*, domeniul operei italiene apare sporit prin anexarea unui teritoriu german. Primul act, care este vesel, eficace şi romantic, aşa cum trebuie să

Scanned with OKEN Scanner

fie începutul oricărei versiuni a operei *Manon*, prezintă şi o neîndoielnică tratare simfonică. Există o modificare simfonică autentică, o dezvoltare şi, din cînd în cînd, o îmbinare a materialului tematic, toate într-o manieră dramatică, dar şi omogenă din punct de vedere muzical, astfel încît întregul act are o singură mişcare cu episoade, în loc să fie o succesiune de secţiuni separate, legate împreună pentru a se conforma obiceiului la modă, de a înlocui cadenţe perfecte prin cadenţe întrerupte şi aducînd din cînd în cînd un leitmotiv.

Mai departe, experimentele în armonie şi sincopă, amintind de acele curiozităţi intelectuale care abundă în lucrările de pian ale lui Schumann mai puţin cunoscute, prezintă interes din punct de vedere tehnic, ceea ce în muzica italiană dovedeşte un simptom reconfortant de vigoare mintală, chiar cînd nu atinge în mod strict o înălţime într-adevăr artistică. Armoniile mai puţin studiate au stil cît se poate de modern şi atrăgător. Cînd te gîndeşti la vechea şcoală, unde un acord de septimă sau cel mult de nonă minoră constituiau disonanţe extreme admise, răsturnările mai aspre putînd fi suportate numai cînd avea de-a face cu un omor sau o stafie, capeţi sentimentul înviorător de progres, că vei ajunge să auzi şcoala nouă italiană începîndu-şi cele mai vesele melodii pe acordul de tertiadecimă al tonicii.

Puccini îndrăgeşte îndeosebi acest acord. Folosirea prea liberă a disonanţelor şi risipa exagerată a resurselor orchestrale dă acestei muzici robusteţe şi varietate, astfel tehnica limitată a armoniei de tonică şi dominantă la Donizetti şi Bellini este redusă, prin contrast, mai curînd la un fel de artă ca aceea a menestrelilor lui Christy. Acestea pot fi considerate din punct de vedere tehnic ca o critică generală a noii şcoli italiene.

Fără îndoială, asemenea sărăcie la vechii maeştri îi făcea atît de dependenţi de melodie, încît erau mult mai pricepuţi în invenţia melodică decît noii compozitori. Aceştia din urmă, dacă aveau un subiect bun de dramă pe care să brodeze, puteau da opere viguroase, impunătoare şi chiar pline de farmec, fără a le aparţine nici măcar o măsură, în sensul în care *Casta Diva* îi aparţine lui Bellini. Dar Puccini, cel puţin, nu dă nici un semn de atrofiere a facultăţii sale melodice ; el născoceşte melodii de felul celor ale lui Verdi. De pildă, *Tra voi belle*, din primul act din *Manon*, are tot farmecul unei melodii îndrăgite de vechea gardă a amatorilor de operă.

Scanned with OKEN Scanner

În acest sens, Puccini mi se pare moştenitorul lui Verdi mai mult ca oricare dintre rivalii săi. Şi-a pregătit singur libretul după romanul lui Prévost d'Exiles. Sfîrşitul nenorocit al bietei Manon l-a silit să recurgă însă la o scenă a morţii destul de convenţională, iar *prima donna* de la Covent Garden nu a reuşit să convingă pe nimeni că ar putea fi reală ; cu toate acestea, actul al III-lea, cu apelul femeilor deţinute şi îmbarcarea, este admirabil realizat. Şi-a venit singur în ajutor, tot aşa de bine după cum Scribe l-a ajutat pe Meyerbeer sau Boito pe Verdi.

Dacă se ţine seama că această săptămînă a început la Covent Garden cu *Manon* şi s-a terminat cu *Falstaff*, avînd *Cavalleria* şi *Pagliacci* între ele, iar pentru completare tot ce putea fi mai vechi, *Faust* şi *Carmen* — exceptînd doar nemuritorul *Orfeu* — se va înţelege cum am primit năstruşnica idee că opera italiană are un viitor ca şi un trecut. Poate Sir Augustus Harris, punîndu-i o scenă la dispoziţie, nu s-a comportat chiar ca un duşman al neamului omenesc, aşa cum îl priveam în disperarea mea, uneori, cînd, în momente de înduioşare faţă de acest trecut sumbru, lăsa cîte o matroană corpolentă să se amuze din nou în rolul Favoritei sau cînd cheltuia sume fabuloase ca să-i facă pe plac lui Jean de Reszke şi trezind din morţi *Le Prophète*, o operă care atinge culmea ultragiului şi a plictiselii, în loc să văd, cum aş fi dorit de fapt, prinţul tenorilor şi al nepăsării în *Siegfried* sau *Tristan*.

Falstaff a făcut o sală arhiplină sîmbătă şi a fost primit cu un entuziasm cu totul neutral pînă la sfîrşitul scenei coşului de rufe. După această scenă s-a simţit puţin că subiectul tărăgănează. Iată soarta piesei *Nevestele Vesele*, cînd rolul lui Falstaff nu e jucat de un actor posedînd o putere extraordinară, prin care să confere personajului trăsături variate şi pline de haz.

Prima scenă din actul al III-lea a fost fără tăgadă plictisitoare. Sporovăiala nevestelor vesele era obositoare. Tot bagajul comic al lui Pessina se irosise, încît nu făcea altceva decît să repete aceleaşi şi aceleaşi poveşti din scenele precedente. Doamna Quickly, fermecătoare primele zece minute în persoana tinerei şi încîntătoarei signorina Ravogli — apariţie nouă — a dat lovitura de graţie interesului dramatic al scenei, uitînd să păstreze aceeaşi fire nesuferită de mai înainte.

Din fericire, însufleţirea a reînviat către sfîrşit în scena pădurii plină de viaţă şi farmec. Scena se închide cu o farsă muzicală în forma unei fugi, care este orice în afară de fugă.

Scanned with OKEN Scanner

Nefiind repetată suficient, a fost cîntată execrabil. Dar publicul a ascultat-o cu o adîncă veneraţie, ca şi cum Verdi, la vîrsta lui respectabilă, ar fi dat mîna cu Sebastian Bach. Cu excepţia scenei întîi din actul al III-lea, opera s-a desfăşurat iute ca focul.

Libretul lui Boito este excelent atîta timp cît rămîne o condensare a piesei lui Shakespeare ; dar nu a valorificat efectele scenice, dragi actorilor shakespearieni de altă dată, ale descrierii pe care o face Falstaff lui Ford, privind păţania lui din coşul de rufe, ce ating punctul culminant cu acel „Gîndeşte-te bine jupîne Brook". Schimbările lui Boito, în special ascunderea după paravan din scena coşului, sînt oarecum hazlii ; scena din casa lui Ford este cu totul neverosimilă. În ceea ce priveşte interpretarea, întreaga greutate a operei stă în scena dintre Ford şi Falstaff de la Hanul Jartierei. Pessina a jucat cu un umor considerabil, viguros, deşi nu a dovedit vreo subtilitate specială.

Jocul lui Pini-Corsi a fost mai bun decît este în general jocul de scenă în operă. Dar pe cei care au văzut cîndva creaţia adevărată a lui Ford pe scena engleză, nu i-a satisfăcut. Femeile s-au dovedit vesele într-un fel destul de monoton, de neinteligent. Succesul a revenit aranjamentului muzical, foarte viu şi interesant. Decorurile medievale — izbutite, în special grădina şi camera din casa lui Ford. Interiorul hanului nu-i destul de luminos. Pictura modernă, cu metodele sale de a renunţa la lumina din studio şi de a insista asupra lucrului în aer liber, a făcut ca decorurile tradiţionale ale interioarelor să pară demodate.

Compania de la Covent Garden este foarte puternică. Reprezentaţiile operelor *Cavalleria* şi *Pagliacci* capătă o forţă dramatică excepţională datorită lui De Lucia şi Ancona, în roluri mereu în primejdie de a fi atribuite unui tenor şi bariton de mîna a doua. Beduschi, care joacă cu succes Des Grieux în *Manon,* face parte din şcoala lui Gayarré, dar fără behăitul de capră şi tremoloul specific elevilor ei. Este un actor capabil, de statură mică, cu o faţă considerată poate de mulţi cam negricioasă şi urîtă, dar nicidecum respingătoare. Cossira, un tenor de o constituţie mai greoaie decît a lui Beduschi, a produs oarecare efecte cu pasiunea şi sinceritatea pe care le-a dovedit în scena de dragoste din *Carmen,* din actul II. Albers, bariton, şi-a făcut prima apariţie în rolul lui Valentin din *Faust* şi a toreadorului, în *Carmen.* Felul în care a interpretat scena din-

Scanned with OKEN Scanner

tre José şi Escamillo, scrisă cu atîta minunăţie, înaintea luptei din actul III, mi-a dat o impresie cu totul nefavorabilă în ceea ce priveşte fineţea simţului său muzical, dar partea mai aspră a rolului său a fost acceptabilă. Bonnard, un tenorino francez, ne-a dat un Philémon satisfăcător, în *Philémon şi Baucis*. Onorurile au revenit totuşi lui Plançon, pentru o splendidă apariţie în Jupiter. *Philémon* ne-a readus-o şi pe Mille Simonnet, a cărei voce este mai plină şi mai bogată, în special în registrul mediu, decît era cînd ne-a fermecat prima oară în *Le Rêve* a lui Bruneau. Nu ştiu dacă aceeaşi observaţie nu ar putea fi făcută, într-o măsură mai mică, şi cu privire la înfăţişarea sa, deşi părea cît se poate de tînără, potrivită pentru rolul Micaelei din *Carmen*. A interpretat, de asemenea, şi rolul Margaretei din *Faust*, din care am văzut doar ultimul act. În Micaela nu mi-a plăcut ; se strecura prin muzică fără nici o noimă, rolul părîndu-i-se probabil banal, neinteresant, aşa că a jucat ca atare. În Margareta — atît cît am văzut — a fost bine, drăguţă, dar prozaică. Numai în Baucis a justificat pe deplin admiraţia stîrnită de primul ei spectacol în această ţară, cu toate că a cucerit aplauze la fiecare din cele trei apariţii ale Margaretei. Rolurile principale în cele două opere noi au fost interpretate de Olga Olghina, o rusoaică inteligentă, cu trăsături cizelate şi cu maniere aristocratice, întrucîtva exagerată, puţin cam prea doamnă pentru Manon şi puţin prea modestă pentru Anne Page ; dar a izbutit să imprime trăsături distincte, atît în scena îmbarcării din prima operă, cît şi în cîntecul din pădure, în cealaltă.

Mille Pauline Joran a interpretat pe Siebel şi Lola în *Cavalleria*, cel din urmă rol cu multă iscusinţă. Despre Bauermeister, nepreţuita, inevitabila, nici nu trebuie să mai vorbesc. Iar în ceea ce priveşte signorina Zilli şi Kitzu, voi spune cîte ceva, poate mai tîrziu, cînd impresiile mele asupra lor vor fi mai definite. Dintre cele două mari cîntăreţe dramatice, Giuglia Ravogli mi-a făcut impresia că nu este suficient pusă la punct, iar în ce priveşte incomparabila Calvé, trebuie să treacă cel puţin o săptămînă pînă cînd voi fi în stare să vorbesc despre Carmen şi Santuzza ei, sau despre sine, cu o protecţie decentă de răceală critică.

Corul din Amsterdam, după o scurtă apariţie la St. Martin's Hall, cîntă săptămîna aceasta la Queen's Hall. Aşteptările ex-

Scanned with OKEN Scanner

primate săptămîna trecută au fost cu mult depăşite. Corul cuprinde acum 22 de cîntăreţi, cum rar întîlneşti, poate unul la mie. În Anglia am fi pus o mie întreagă să zbiere laolaltă, ca apoi să umplem toată Europa cu „supremaţia" noastră în muzica corală.

Dl. Daniel de Lange îi elimină pe cei nouă sute nouăzeci şi nouă de proşti din fiecare mie şi cu restul alcătuieşte un cor al cărui *fortissimo* ar acoperi pînă şi cele mai mari formaţii corale de la noi, monstruos de slabe, şi al cărui *pianissimo* redă liniştea cea mai desăvîrşită. Aş dori să am spaţiul necesar pentru a aprecia la justa valoare extraordinara măiestrie a execuţiei, interesul copleşitor şi frumuseţea muzicii sacre şi laice a lui Josquin, Orlando, Sweelinck şi a celorlalţi eroi ai vechii şcoli olandeze.

23 mai 1894

Trăim într-o epocă a progresului. Patti a interpretat un cîntec de Wagner. N-am să uit niciodată impresia produsă în rîndul criticilor, la Albert Hall, cînd, întorcînd paginile programelor, am văzut printre nume şi pe acel al Maestrului, rodind asemenea unei modeste brînduşe, alături de cele ale lui Mozart, Rossini sau alţi contemporani ai bunicii doamnei Patti. Madame Patti — Adelina Patti — *unica* Patti, cea care a apărut de zeci şi zeci de ori în rolul Rosinei din *Il Barbiere*, la Covent Garden, într-o nouă montare, în ziua de sîmbătă 19 mai 1894 a cîntat studiul pentru *Tristan şi Isolda*, nr. 5 din cele cinci *poeme* de maturitate, la Bayreuth. Ba mai mult chiar, a şi cîntat extrem de bine, iar cînd inevitabilul bis a venit, l-a repetat, în loc să cînte *Home, Sweet Home* [1] sau *Within a Mile* [2].

Această manifestare a unei minunate cîntăreţe, care dovedeşte că muzica lui Wagner poate fi cîntată la fel de bine ca

---

[1] Cîntec foarte popular ; iniţial, arie în opera *Clari* de Henry Rowley Bishop (1786—1855).

[2] *Within a Mile of Edinbourgh Town*, melodie compusă în 1780 de James Hook.

Scanned with OKEN Scanner

şi cea a lui Mozart, te supără că a venit cu douăzeci de ani mai tîrziu decît trebuie. Nimeni nu mai crede azi că în operele lui Wagner femeile trebuie să ţipe, iar bărbaţii să urle şi că nici o voce omenească n-ar rezista uzurii — datorită manierei de a scrie a lui Wagner — mai mult de un an, doi. Aceasta era cîndva o părere foarte obişnuită, de care se slujeau mulţi actori de operă, ajungînd la anumite rezultate în stare să confirme pe deplin profeţia cu privire la uzură. Ce făcea, oare, madame Patti, în acele zile sumbre, cînd ar fi putut salva *Tannhäuser* de grozăviile primului spectacol, la Covent Garden, în anii de declin şi încheiere ai celui de-al şaptelea deceniu ? Vai ! Pe atunci cînta *Bel raggio* în *La*, iar despre Wagner nici pomeneală.

Lui Jean de Reszke, prin Walther din *Die Meistersinger*, i-a fost dat să aducă ultima dovadă că Wagner este exigent, dar şi răsplăteşte tratarea lirică cea mai delicată. Acum, madame Patti înaintează pe un teren gata pregătit şi, după ce mai întîi a delectat primul sfert al secolului pe sfîrşite, cîntînd *Bel raggio* în *Sol*, se avîntă pînă la urmă în acest mic *Träume*, aflînd poate cu surprindere că emoţia este mai adîncă şi aplauzele mai sincere decît cele prilejuite de eroismul facil al lui Rossini. Eu unul consider strălucirea Adelinei Patti, cîntăreaţă de muzică decorativă cu fiorituri, o adevărată nenoricire pentru ea. În primul rînd, n-a fost niciodată extraordinară ; totdeauna s-a poticnit, a avut stîngăcii, dacă o comparăm cu minunata execuţie a unei cîntăreţe atît de perfecte de rulade ca Marimon, de exemplu, fără a mai pomeni de altele.

Nu am apreciat-o pe Patti pe deplin pînă cînd, într-o seară la Covent Garden, am auzit-o cîntînd nu *Una voce*, sau ceva asemănător, ci *God Save the Queen* [1]. Egalitatea minunată a timbrului vocii ei în registrul mediu, dicţiunea şi tuşeul desăvîrşit, toate acestea o îndreptăţesc să fie măreaţă în melodia expresivă şi să ocupe în republica artei un loc cu mult deasupra drăguţelor complimente goale şi laudelor extravagante din presă — flori, chemări la rampă, bisuri şi aşa mai departe. Toate acestea împiedică pe cei care iau arta în serios să aprecieze la justa valoare talentul şi sforţările sale artistice, pe care ea catadicseşte să le ofere pentru o asemenea recunoaştere.

---

[1] Imnul naţional britanic.

Scanned with OKEN Scanner

Nici prin minte nu-mi trece să regret că timpul i-a răpit cinci sau şase note din cele mai sus de *si bemol*, pe care altădată le avea la îndemînă, salvîndu-i-le cu chiu cu vai pe celelalte ca să le folosească zilnic. De aceea, o voi felicita din inimă atunci cînd va renunţa la *Bel raggio* şi *Ah, non giunge*, indiferent în ce fel îşi va înlocui repertoriul ei cu cîntece precum *Träume*, fiindcă sînt ferm convins că Patti ar putea deveni o mare cîntăreaţă, deşi lumea de 35 de ani încoace se tot străduieşte şi cheltuie atîţia bani ca să o răsfeţe. La concertul din 19 a fost mai bine decît la concertele de anul trecut ; în general mai strălucitoare, mai eficientă, mai plină de succes — dacă se poate spune că în succesele lui Patti există grade — decît cînd am auzit-o ultima dată.

Diferenţa dintre vechea operă şi cea nouă îmi sugerează că s-a scurs o perioadă de timp atît de mare, încît mi se pare ciudat că am asistat la ultimul triumf al lui Patti, în ajunul apariţiei la Covent Garden a Emmei Calvé, în *Carmen*. Este cinstit să previn publicul că nu trebuie să acorde prea multă importanţă celor ce voi spune despre Calvé. Aşa cum adesea am explicat, una din trăsăturile profundei mele sensibilităţi care constituie calitatea principală de critic este aceea că arta, fie ea bună sau proastă, devine o chestiune personală între mine şi artist.

Urăsc pe interpreţii care depreciază marile opere de artă şi aş dori din toată inima să dispară. Dacă critica mea ar fi fulgere incendiatoare, nici o societate de asigurare pe viaţă împotriva focului nu s-ar încumeta să facă vreo propunere de asigurare cîntăreţilor din raza mea de acţiune sau pentru închirierile sălilor de concerte şi operă care se află în sfera mea. Asta nu înseamnă că aş fi mai puţin exigent în admiraţia mea pentru artiştii care pun în valoare din plin marile opere sau care transfigurează pe cele obişnuite. Calvé face parte din rîndul acestor artişti, fiind, de asemenea, şi una din acele femei a căror înfăţişare stranie aminteşte de „Înălţarea sfintei fecioare", minunata pînză de Tizian, de la Veneţia. La frumuseţea exterioară se adaugă şi o frumuseţe de acţiune, şi anume, acel soi de acţiune prin care artistul îşi dezvăluie gîndul sau concepţiile sale, aşa cum te-ai aştepta să vezi la Madonna lui Tizian, dacă tabloul ar prinde viaţă. Această comparaţie va arăta poate cu prisosinţă că sînt necesare mici toleranţe faţă de unele elogii, pe care

Scanned with OKEN Scanner

aş fi înclinat să le fac, vorbind despre interpretarea ei în amănunt.

Pentru *Carmen*, care m-a revoltat peste măsură, nu-i aduc nici un elogiu. Am subliniat într-o împrejurare anterioară — cînd mă ocupam de interpretarea acestui personaj de către Giuglia Ravogli — că succesul operei lui Bizet se datoreşte cu desăvîrşire atracţiei pe care ţi-o oferă spectacolul unei tinere femei din mica burghezie, respectabilă, îmbrăcată scump, simulînd cu nevinovăţie că este o fiinţă periculoasă şi că orice încercare reuşită a unei artiste de talent de a interpreta realist rolul nu trebuie numai să trădeze artificiozitatea şi neconsistenţa povestirii lui Prosper Mérimé, ci totodată să nu lase publicului decît un gust delicat. Acest lucru l-a dovedit faptul că Giuglia Ravogli în Carmen — cea mai viguroasă interpretare realizată cîndva în Anglia — a fost primită cu mari rezerve şi apoi dată uitării, lăsînd cale liberă acelei mici impostori a domnişoarei De Lussan. Aceasta a apărut, aşa cum a putut oricine vedea, ca o tînără femeie perfectă, făcînd cu candoare pe imorala.

Giuglia Ravogli a măgulit-o pe Carmen, prezentînd-o ca pe o femeie plină de curaj şi cu caracter. Calvé nu face asemenea concesii. Carmen în interpretarea ei este o femeie superstiţioasă, senzuală, bună de nimic, atrasă de tot ce e strălucitor şi superficial, lipsită de altă forţă decît aceea de a seduce, pe care o manifestă fără pic de scrupule. Nici urmă de calităţi, nici o scînteie de cinste sau curaj, nici măcar atîta onoare cît te-ai aştepta să întîlneşti la pungaşi. Toate acestea sînt sugerate de Calvé cu o zguduitoare forţă artistică, prin care îşi dezvăluie frumuseţea şi o graţie plină de nobleţe — era cît pe ce să adaug dumnezeiască — calităţi inseparabile aici, ca şi în alte roluri. Cine decît ea s-ar încumeta să ispitească într-un mod indescriptibil ofiţerii în primul act sau să obţină o imagine atît de pătrunzătoare a înfăţişării sale în oglinda, destul de mică, de la Lillas Pastia ? Dar iscodirea critică, plină de gelozie, pe care o face Micaelei, în actul III ?

Scena morţii este, de asemenea, teribil de reală. Tînăra doamnă Carmen nu este niciodată atît de vie ca atunci cînd se prăbuşeşte moartă pe scenă, înjunghiată cu cruzime de José. Dar ca s-o vezi pe Carmen a lui Calvé trecînd de la mişcările ordonate ale unei fiinţe vii la nişte gesturi besmetice, clătinîndu-se, gata-gata să cadă, şi în cele din urmă să se prăvă-

Scanned with OKEN Scanner

lească, măcinată pe dinăuntru ca un organism în putrefacţie — atunci trăieşti cu adevărat senzaţia pe care o încerci în faţa unui om brutal. Poate e bine totuşi ca marii artişti să ofere într-un fel, din cînd în cînd, amatorilor de operă o idee despre adevărul lucrurilor, pe care altminteri cu atîta uşurinţă le bagatelizează. Cu toate aplauzele şi chemările la rampă, se vedea cît de colo că publicul nici pe departe n-a fost entuziasmat cum s-ar fi simţit dacă rolul era interpretat de Miss de Lussan.

Dar nimic nu m-ar putea convinge să o văd din nou. Pentru mine a însemnat o pîngărire din partea unui mare talent. Am fost la fel de furios pe Calvé ca atunci cînd aş fi dat cu ochii de nişte caricaturi oribile ale lui Tizian, făcute de Hogarth. Poate era aici un sentiment personal numai. Dar de ceea ce sînt perfect sigur este sentimentul critic legitim, obiecţia mea faţă de Carmen, care era într-atît absorbită de rol, încît nu a mai ţinut cîtuşi de puţin seamă de partitură. Nu am văzut cîndva nici la Bayreuth, nici în altă parte, o artistă de operă încadrîndu-şi acţiunea mai perfect şi mai exact indicaţiilor orchestrei decît Giuglia Ravogli în Carmen. În acelaşi timp, niciodată nu mi-a fost dat să văd, nici chiar la Covent Garden, îndatoririle artistului călcate în aşa hal în picioare, ca în cazul lui Calvé. Nu a fost de loc în rol, de la început pînă la sfîrşit, şi nu înţeleg de ce artiştii se abat de la rol, tot aşa după cum, atunci cînd cîntă, nu înţeleg de ce cîntă anapoda.

Revin, cu uşurare, de la *Carmen* la *Cavalleria*. În Santuzza a fost cu totul emoţionantă, frumoasă şi pe deplin comparabilă, inevitabil, cu Duse în acest rol.

Duse însă face piesa mai verosimilă, nu pentru că opera ar fi cumva mai puţin verosimilă decît o dramă vorbită — fiindcă deşi acest lucru poate fi demonstrat logic, faptele se prezintă pe de-a-ndoaselea, intensitatea superioară a expresiei muzicale făcînd opera cu mult mai reală decît piesa — ci pentru că Duse personifică femeia într-un chip nu numai demn de milă, dar o face şi groaznic de respingătoare ; şi atunci preferinţa lui Turiddu pentru Lola pare firească, iar în operă, părăsirea lui Calvé de către Turiddu nu poate fi luată drept fapta unui om întreg la minte — căci cum o să stîrnească interes un asemenea măgar ?

Vîntul arctic pustiitor, care săptămîna trecută a uscat şi măruntaiele Londrei, a bîntuit ca o pacoste şi printre instrumentiştii lui Mottl, la al doilea concert, şi a devastat pro-

Scanned with OKEN Scanner

gramul. El însuşi, nefiind chiar în forma cea mai bună, a făcut un efort îndrăzneţ de a-şi regrupa forţele sleite. Dar rezultatul a fost acelaşi ca la concertul precedent. Efectul acestei indispoziţii generale a fost din nefericire subliniat de schimbarea de la Wagner la Berlioz şi Beethoven. Beethoven nu ştia cum să obţină efecte orchestrale aşa cum ştia Wagner. Unele din trăsăturile cele mai puternice ale intenţiilor sale muzicale în execuţia orchestrei sînt dezamăgitoare. Despre Berlioz nu se poate spune la fel — acesta însă este francez ; şi deşi Mottl s-a eliberat de acele trăsături greoaie ale firii germane, devenind un bun dirijor al muzicii lui Berlioz, aşa cum este în natura oricărui german care lucrează şi trăieşte în ţara sa, totuşi m-a adormit, pur şi simplu, cu selecţiunile din *Roméo et Juliette*, deoarece maniera lui delicat-meditată de a conduce orchestra a răpit tot patosul acelor reverii nesăbuite ale lui Romeo, iar minunata sa pondere, de asemenea, a şters splendoarea muzicii de dans, rămînînd o expunere sărăcăcioasă, gen *Meistersinger*. Cu toate scăderile orchestrei, în ciuda vîntului îngrozitor, a alcătuirii nejudicioase şi lungimii excesive a programului, Mottl a produs o impresie puternică asupra celor care nu fuseseră prezenţi la primul concert, cînd a dirijat întîia dată la Londra. Nu am nimic de retractat sau de modificat în părerea pe care mi-am exprimat-o atunci privind abilitatea sa.

30 mai 1894

DELECTARE FACILĂ

Sturgis şi Sullivan

Chibzuind mai bine, m-am hotărît să suprim nota despre *Ivanhoe*. Săptămîna trecută fusesem în mare fierbere cînd am scris-o, iar cînd m-am dus, sîmbătă, şi am văzut ce plăcut se desfăşura totul şi ce de lume simandicoasă era în sală, cum aplaudau cu toţii ca scoşi din minţi şi, mai presus de orice, că aveam în sfîrşit de-a face cu un local de operă englezesc,

Scanned with OKEN Scanner

superb înzestrat în acest scop, mi-am dat seama ce absurd am fost, plîngîndu-mă, mai ales, că mi se îngăduise să asist la repetiţii, să-mi arunc ochii pe partitură şi că între mine şi direcţiune se stabiliseră relaţii cît se poate de politicoase, demne şi pe picior de egalitate. Ca pedeapsă şi pentru a arăta de ce pot fi în stare, dau, în cele ce urmează, cîteva paragrafe din nota la care renunţasem. Iată-le :

„Vorbind despre greşelile operei *Ivanhoe*, susţin că ea nu poate trece drept o lucrare dramatică serioasă, din cauza neputinţei compozitorului de a transpune în muzică întruchiparea vie a personajelor lui Scott, aceasta fiind singura trăsătură care aşază romanul printre capodoperele ficţiunii. Nici nu ar fi logic să-i ceri lui Sir Arthur să aducă mai multă intensitate lucrării lui Scott, aşa cum Mozart a dat operei lui Beaumarchais sau chiar a lui Molière. Dar cel puţin ar fi putut face măcar atît cît a făcut pentru dl. Gilbert în *Patience* şi predecesorii ; adică înainte ca operele de la Savoy să fie realizate de mîntuială, precum *Gondolierii*. Să luăm, de exemplu, personajul lui Scott, Bois Guilbert, vajnicul cavaler templier, acel original «om cutezător şi hain la suflet», cu pielea tăbăcită, aproape neagră, desfigurat de tăieturi de sabie, puternic, ambiţios, de vreo cincizeci de ani, un subiect pentru Verdi sau Velasquez. Este oare posibil să stai liniştit şi să asculţi o muzică de salon, languroasă, fără pic de vioiciune şi agerime, pusă în gura unei asemenea creaturi ? Nu, nici chiar dacă i-ar ţine isonul toate alămurile şi tobele de pe lume. Apoi, iată că apare ilustrul tîrîie-brîu, De Bracy, pentru care cu toţii nutrim, în taină, oarecare simpatie, deoarece lasă totul baltă, mişeleşte, cînd Rowena se porneşte pe plîns, iar pe urmă pleacă şi se poartă bărbăteşte la tămbălăul de pomină de la regele Richard. Să nu-l iei drept filfizon văzînd cum îi face curte prinţesei Ida ? Chiar şi Richard însuşi, cînd încerca întîmplător să se comporte ca un rege, ai fi zis că e dl. Pickwick cu strădaniile lui faimoase de a fi dispreţuitor. Desigur, deşi se înţelege de la sine că avea să cînte aceeaşi baladă sentimentală ori de cîte ori era treaz sau nu ucidea pe cineva, totuşi balada nu trebuie să fie, pur şi simplu, numai o parafrazare a cîntecului *Trubadurul rătăcitor*, din *Mikado*, ca şi cum Inimă de Leu ar fi prins după ureche acele sunete subtile, fără însă destulă precizie. Să nu mai vorbim despre Cedric, care, în onoarea cru-

Scanned with OKEN Scanner

ciaţilor, cîntă cel mai notoriu tam-tam modern. Nu, Sir Arthur, toate astea or fi ele drăguţe, foarte populare, dar nu sînt *Ivanhoe*".

„Aici am condamnat pe compozitor, şi nu pe cel care a scris textul, căci avînd romanul lui Scott în mînă, obligaţia compozitorului era să-l dramatizeze din punct de vedere muzical, făcînd apel la libretist numai pentru completarea liricii şi pentru acele părţi ce nu pot fi luate cuvînt cu cuvînt din Scott. Sarcina nu a fost uşoară, de acord, căci deşi conţinutul povestirii pare destul de dramatic, totuşi, fiind o poveste, era istorisită fără a se ţine seama de condiţiile cerute de scenă, pe care nu le poate învinge pe de-a-ntregul, oricîtă ingeniozitate ar avea dramaturgul. Este adevărat că resursele dramei muzicale depăşesc, în oarecare măsură, pe cele ale naraţiunii. Episodul din castelul de la Torquilstone ar fi trebuit să se desfăşoare simultan pe trei planuri : unul, reprezentînd scena dintre Rowena şi De Bracy ; altul, scena dintre Bois Guilbert şi Rebecca ; iar al treilea, în beci — unde apar evreul şi Front de Boeuf. Toate cele trei perechi acţionează simultan, pînă ce sînt întrerupte de sunetul corului asediatorilor. În compunerea muzicii, aici ar fi fost necesară oarecare măiestrie polifonică ; numai un *coup d'oeil* şi un *coup d'oreille* iscusit ar fi putut înmănunchia toate cele trei acţiuni, mai ales că Sir Arthur s-a dovedit a fi un perfect contrapunctist, iar publicul londonez era oarecum antrenat de Barnum [1] în ceea ce priveşte asistarea la mai multe spectacole în acelaşi timp. Cu toate acestea, rămîne o chestiune nerezolvată. Turnirul — şi ce ar fi *Ivanhoe* fără turnir ? — evident nu se poate realiza dacă nu se deplasează în Sala agricolă. Deşi turnirul trebuie neapărat redat prin descrieri, era totuşi greu să înlocuieşti inimitabilul comentariu al lui Isac de York : «Părinte Abraham ! Cît de neînfricat călăreşte nobilul acesta !» etc. . . ., alternînd cu fragmente lipsite de trăsături specifice din recitativul lui Locksley şi al călugărului Tuck, îndeplinind parcă rolul a doi animatori de spectacole, cu strigătele lor. Acesta este un exemplu banal de felul cum a fost despuiată piesa de părţile poetice şi umoristice pe care le conţine. Iată şi un dialog din Scott :

---

[1] Phineas Taylor Barnum (1810—1891), vestit organizator american de spectacole de varietăţi.

Scanned with OKEN Scanner

«REBECCA — Spunei- marelui Părinte : stărui că sînt neprihănită şi să nu mă trimită la moarte, ca nu cumva atunci să mă fac vinovată de a-mi lua singură viaţa. Spune-i că cer această zăbavă, aşa cum îngăduie rînduielile sale, spre a vedea dacă Dumnezeu — care se arată cînd omul e la ananghie — nu va trimite pentru mine un eliberator ; şi după ce acest timp va trece, facă-se voia lui !

MARELE PĂRINTE — Ferească Domnul ca evreica aceasta păgînă să ne acuze de nelegiuire ! Pînă cînd umbra dinspre asfinţit va trece spre soare-răsare, vom aştepta să vedem de vreun voinic nu va apărea să lupte pentru biata femeie.

BOIS GUILBERT — Rebecca mă auzi tu oare ?

REBECCA — Om hain şi crud, nu sînt nimic pentru tine.

BOIS GUILBERT — Dar ale mele cuvinte le înţelegi ? Vocea mea îmi răsună îngrozitor în urechi. De ce ne-au adus aici nu ştiu, şi nici ce vină avem . . . Dar ia seama, Rebecca, noroc mai bun pentru viaţă şi libertate acum tu ai mai mult decît a visat oricare cavaler creştin. Urcă-te în spatele meu, aici pe bidiviul meu, pe Zamor etc., etc.»

Dl. Sturgis adaptează cele de mai sus după cum urmează :

«REBECCA — Sînt nevinovată. Dumnezeu, de vrea, în această oră sumbră, îmi va trimite un apărător. Dar dacă apărătorul nu va veni, în faţa voiei sale sfinte mă închin şi mor mulţumită.

MARELE PĂRINTE — Să sune surlele ! Dar, de vreme ce nici un apărător nu se arată, legaţi fata de stîlp, căci trebuie să moară.

BOIS GUILBERT — Nu, nu va fi aşa ! Proştilor, vreţi o nevinovată să omorîţi ? Călăi şi voi ce oamenii de vii îi ardeţi, luaţi aminte, ea trebuie să fie a mea. Nu va fi arsă ! Să ştiţi ! Înapoi, de vreţi să mai trăiţi. Jură că a mea vei fi, că eu te voi salva. Calul meu e aici, la îndemînă etc., etc.»

Dacă dialogul excelent al lui Scott nu-i mai potrivit pentru muzica engleză decît talmeş-balmeşul domnului Sturgis, atunci cu atît mai rău pentru această muzică. Şi Purcell ar fi fost de aceeaşi părere. Protestez, în numele artei mele personale, cea a literelor, împotriva Operei regale engleze, care începe prin a prezenta una din capodoperele literaturii cu mistificări de proastă calitate, fără nici o noimă, făcute de un diletant, ce mai e şi plătit pe deasupra".

Scanned with OKEN Scanner

Ei bine, toate acestea au fost scrise, firește, la mînie. Bietul dl. Sturgis, presupun, nu a putut da mai mult. Fără îndoială, s-a gîndit să îmbunătățească romanul, și cînd sîmbăta trecută, ținîndu-se de mînă cu compozitorul, a venit la rampă în aplauze tumultuoase, nimeni nu a aruncat cu pietre în el, de dragul lui Scott. De ce aș strica armonia acestei manifestări, luptînd împotriva tuturor ca să-l depreciez ? Probabil că am fost stăpînit de un demon cînd am scris nota aceasta, căci ceva mai jos descopăr că nici felul cum a fost pusă în scenă nu mi-a plăcut.

„Pictorii scenografi — scriam — s-au gîndit și ei să se inspire din Scott ; în consecință, par niște zei. Chiar și lor le voi spune că dacă dl. Ryan s-ar duce în fața scenei și ar privi intrarea aceea cu pragul de sus ascuțit, sub bolta normandă, în scena în care Rebecca descrie la fereastră asediul, va fi de acord cu mine că ideea nu a fost prea fericită. Dealtminteri, arhitectura castelului Torquilstone mai degrabă contrastează în chip cît se poate de favorabil cu totala ignoranță, curios, a publicului despre arhitectură. Scena, oriunde ai sta în sală, atît cît mi-am putut da seama, se vede perfect, iar condițiile acustice sînt dintre cele mai fericite. De asemenea, tapițeria și mobilierul sînt luxoase și extrem de scumpe. În ceea ce privește frumusețea și originalitatea schițelor, am văzut pînă acum o sumedenie superioare. Pînă și exteriorul a fost urîțit de un acoperiș de fier și sticlă, care n-ai fi spus că fusese făcut de o mînă omenească, atît era de lipsit de orice urmă de simț artistic. Dar cei care nu sînt pretențioși în această direcție vor găsi tot ce doresc în materie de comoditate și confort. Mi-e teamă că pentru cei mai mulți asta va fi o recomandare suficientă. De fapt, n-ar trebui să mă deosebesc de ceilalți și să mă plîng, dacă n-aș vedea la tot pasul un soi de efort artistic ostentativ, care mă solicită — în calitatea mea de critic muzical — să-mi dau părerea dacă nu-i frumoasă cutare sau cutare punere în scenă".

Dar de ajuns cu acest document nesociabil. Adevărul este că sala și opera sînt foarte drăguțe. N-aș spune că plafonul este chiar ca cel de la capela lui Henric al VII-lea din Westminster sau că partitura reprezintă în punctele esențiale un progres față de *Robin Hood* al lui Macfarren, care s-a reprezentat cu succes mult timp, acum treizeci de ani. Dar nici nu poți pretinde așa ceva ! Sarcina mea este să le laud așa cum

Scanned with OKEN Scanner

sînt, nu să le defăimez pentru ceea ce nu sînt. *Ivanhoe* conţine o mulţime de melodii încîntătoare, iar bubuitura bruscă şi notele de sus în momentele emoţionante sînt cît se poate de senzaţionale. Partitura este simplă şi bine proporţionată. Instrumentaţia, începînd cu toba mare, este de efect, bine pusă la punct, are stil, cu toate completările aduse în ultima vreme. Nuanţele, deşi bogate, sînt delicate, nu găseşti nici efervescenţa ţigănească, nici o încercare puerilă de strălucire sau măreţie, totul este molcom, ordonat, rămînînd în limitele bunei cuviinţe. S-ar putea da multe exemple interesante de coincidenţă în inspiraţie, atît de obişnuită în muzică. De pildă, actul III începe exact ca *Faust* de Berlioz, cu o scenă pentru tenor înaintea răsăritului, iar expresia muzicală găsită de ambii compozitori este identică. Apoi, din nou, cînd apare Rebecca şi cîntă *Ah, putea-vom oare să ne ducem oile!*, auzim un încîntător ecou al unei alte pastorale, aceea din actul I din *Orphée aux Enfers*. Pe urmă, baba Ulrica abia îşi începe invocarea, că-ţi şi dai seama că e vară primară cu Ulrica din *Un Ballo*, cu al ei *Re Dell'abisso affrettati*. Preludiul plin de vigoare, la cîntecul de chef al Călugărului, ar putea fi o variaţiune pe tema *Vivat Bacchus*, din *Răpirea din Serai* a lui Mozart. Principala trăsătură hazlie a operei este corul patriotic, în scena turnirului. Acestei scene, Sir Arthur, referindu-se vag la dl. Macdermott, i-a atribuit un vădit avînt de music-hall, la care galeria, cred, abia s-a putut abţine să nu-i ţină isonul.

4 februarie 1891

Gilbert şi Offenbach

De luni, de cînd am văzut *Briganzii* lui Offenbach, la Avenue Theatre, m-am tot gîndit dacă ar exista vreun risc serios de afurisenie pentru că prefer libertinajul lui Offenbach, Meilhac şi Halévy decenţei lui Cellier şi platitudinii lui Stephenson. Poate că un amănunt în plus sau în minus nu are prea mare însemnătate pentru mine ; dar îi previn solemn pe ceilalţi că muzica lui Offenbach e tare afurisită. Este un adevărat

desfrîu, fiecare accent reprezintă un bobîrnac la adresa responsabilităţii morale, fiecare cută şi licărire pe suprafaţa ei mă strînge parcă de gît pentru abstinenţa mea şi îşi bate joc de scularea dis-de-dimineaţă, cu care intenţionam cîndva să mă deprind.

În partitura dlui. Cellier, muzica rămîne cea mai castă dintre muze. La Offenbach, este — cum să spun ? — mi-e ruşine de ea. Nici nu mă mai mir că germanii au venit la Paris şi au înlăturat-o cu fulgere şi trăsnete. Iar aici, în Anglia, ce respectabilă pare ! Măsurile ei de 6/8 sînt virtuoase, rustice şi nevinovate, chiar şi atunci cînd Dorothy cîntă *Hai, umple-ţi paharul pînă sus !* Ea a luat lecţii de etică de la Haendel, bunele maniere le-a deprins de la Mendelssohn, iar sentimentele, de la *Fiica şerifului din Islington* [1]. Dar ascultaţi-o, la Paris, cu Offenbach. Iar pentru că vorbeam de măsura de 6/8 . . . păi, se împiedică la a doua optime, ca apoi să o ia din nou la goană într-un cancan sălbatic, scandalos, ca un bacanal ori saturnal. Nimic decît agerimea franţuzească, răbufnind prin materialismul artiştilor de operă comică englezi, nu ar mai putea face muzica aceasta aptă pentru scenă şi totodată suportabilă.

Cînd dl. Gilbert a tradus cu ani în urmă *Les Brigands* pentru domnii Boosey, probabil că şi-a spus : „Povestea asta a lui Meilhac şi Halévy este foarte hazlie, dar aş putea să o fac la fel de hazlie şi în engleză — ce n-aş da să găsesc un Offenbach englez". Şi-a găsit tocmai la timp un Offenbach în Sir Arthur Sullivan. Prin urmare, cînd Falsacappa, şeful briganzilor, exclamă : „Să-mi mărit fata cu un om cinstit ? Nu, NICIODATĂ !", nu ne surprinde recunoscînd în el o rubedenie din şirul strămoşilor căpeteniei piraţilor din Penzance. [2] Legătura între carabinieri şi poliţişti este prea evidentă ca să merite să mai stăruim, dar mai sînt şi alte apropieri între cele două variante ale farsei muzicale. Cîntecul foarte hazliu din actul II, *Nous avons ce matin, tous deux*, seamănă leit cu cel din *Patience*, *Cînd am pus pentru prima dată această uniformă* ; iar corul de la început, *Deux par deux ou bien par*

---

[1] *The Bailiff's Daughter of Islington*, veche baladă englezească.

[2] *Piraţii din Penzance* (1880), operetă de Gilbert şi Sullivan.

Scanned with OKEN Scanner

trois, este văr primar cu *Ai grijă să ne furişăm tiptil* pe vasul Majestăţii Sale, Pinafore.

Totuşi, nu pot crede că pretextul dlui. Gilbert în folosirea libretului a fost cumva întemeiat pe dorinţa stupidă de a apărea „original". Numai un imbecil poate considera funcţia scriitorului ca fiind „creatoare". Terenul romancierului şi al nuvelistului este un bun obştesc, şi nimeni nu are dreptul să-l îngrădească. Acest teren obştesc îl cultiv şi eu. Iar cînd cineva pretinde că acolo a răsărit o nouă plantă, diferită de toate celelalte, zîmbesc sarcastic, pentru că ştiu prea bine că aceeaşi plantă creşte peste tot în bătătura noastră şi, mai mult chiar, răsărise încă înainte să se fi născut el. Şi cînd descoperă în brazda mea o plantă pe care a cultivat-o la el sau a văzut-o în curtea vecinului, strigă : „Opriţi hoţul ! Opriţi plagiatorul ! Opriţi pe cel care culege din minţile altora !" Eu unul nu fac decît să zîmbesc şi mai şi. Dar la ce-i bună mintea omului, dacă nu tocmai pentru ca eu şi restul lumii să culegem cîte ceva din ea ? În meseria mea, mă ştiu pe *mine*, te ştiu pe *tine*, habar n-am însă de *meum* şi *tuum*.

Versiunea dlui. Gilbert, aşa cum a fost prezentată la Avenue Theatre, este mai aproape de original decît cea a dlui. Henry Leigh. Lirica lui Leigh se desfăşoară uneori mai curgător decît cea a lui Gilbert — libretele lui însă sînt naive, făcute de mîntuială. Hazul său degenerează adesea în adevărate ghiduşii anoste. Născocirile sale fantastice, anemice, fără duh, sînt inferioare, prin conţinutul moral şi vivacitate, celor mai superficiale paradoxe ale dlui. Gilbert. „Regimentul lui de marină călare regală", comandat de Mareşalul Murphy şi de Jasksheppardo, Dickturpino şi Clauduvallo, banditii lui nu făceau altceva decît să arate că spiritul francez, de un nivel prea înalt, poate deveni de proastă calitate atunci cînd e tradus în engleză. Această bufonerie deşuchiată nu aduce de loc cu opera bufă autentică a lui Meilhac şi Halévy, în care personajele — iniţial făpturi încîntătoare prin cultura, cumpătul, amabilitatea şi iscusinţa lor — devin absolut ridicole, cînd se inserează motive de extravaganţă rafinată, de frivolitate exagerată, făcîndu-le să pară un soi de miracole ale spiritului şi sensibilităţii, dar în acelaşi timp adevăraţi monştri ai unei etici obtuze. Dl. Gilbert ne-a dat, în operele sale, corespondenţii englezi ai acestora, nişte creaturi curioase, abrutizate, hîde, ru-

Scanned with OKEN Scanner

ginite — ca niște resorturi mecanice — îmburghezite, păstrînd însă spiritul esențial și inconsistența. Traducînd *Les Brigands*, evident, nu a omis total aceste calități, deși, destul de ciudat, versiunea sa nu valorifică unele aspecte, ce te așteptai să-l fi interesat anume, ca de exemplu : sentimentul de familie la Falsacappa și mustrările de conștiință pe care și le face Fiorelli cînd e vorba să bage mîna în buzunarul domnișorilor, întocmai ca pirații din Penzance cu orfanii.

20 septembrie 1889

Gilbert și Solomon

Gîndindu-mă mai bine, am ajuns la concluzia că dl. D'Oyly Carte nu a apreciat exact golul care s-a produs la Savoy prin plecarea poetului său dramatic și a compozitorului poet. Dorința lui de a urma în continuare, pas cu pas, vechea tradiție este evidentă. Numai că, în loc să caute un alt Gilbert și un alt Sullivan, a încercat să găsească doar un alt *Mikado*, exact ceea ce, trebuie să recunosc, nimeni n-a dorit, căci un *Mikado* ajunge cu prisosință pentru o întreagă generație cu scaun la cap. S-ar putea ca dl. Carte să fi ajuns la convingerea că un alt Gilbert nu mai există. Mai știi . . . căci dl. Gilbert, cînd era în formă, depășea cu mult în deșteptăciune majoritatea autorilor dramatici din vremea sa. Întotdeauna izbutea să pătrundă dincolo de suprafața obișnuită a lucrurilor. Dar, dacă s-ar fi oprit aici, ajungea un dramaturg serios, în loc să fie obligat, ca satiric, să depindă de picanteria poantelor sale, de încuviințarea unanimă privind temeinicia celor ridiculizate. Tema din *Pirații din Penzance*, în esență, este aceeași ca în *Rața sălbatică* a lui Ibsen. Am remarcat însă cu toții că gluma cu piratul care ar fi un „sclav al datoriei " este, nici mai mult nici mai puțin, absurdă, adică tocmai pe dos, în timp ce, citind *Rața sălbatică*, vedem că acolo prezentarea aceluiași fel de sclav, de astă dată un nebun dăunător, nu-i de loc o glumă, ci doar un atac sever la adresa concepției noastre, potrivit căreia, atunci cînd e vorba de datorie, nu mai ținem seama de nimic.

Scanned with OKEN Scanner

Totuşi, în gluma dlui. Gilbert există şi un substrat serios, ceea ce dovedeşte că nu-i chiar scriitorul pe care dl. Carte l-ar fi putut înlocui în modul obişnuit al directorilor de teatru, pur şi simplu, luînd de pe stradă primul libretist întîlnit şi angajîndu-l. În ceea ce priveşte compozitorul, lucrurile stau cu totul altfel. Sir Arthur Sullivan şi-a cîştigat renumele de compozitor de opere comice prin acel desăvîrşit *savoir-faire* al său, care, fără îndoială, în parte era un talent personal şi social, cultivat în muzică prin exerciţii tehnice aprofundate, la eleganta şi preţioasa şcoală a lui Mendelssohn, şi printr-o activitate de 20 de ani de compozitor de salon, bisericesc, de serbări şi săli de concert. În 1875, cînd a compus *Judecata în faţa juraţilor*, cui i-ar fi trecut prin minte să-i comande o operă gen Offenbach ? Era un distins compozitor sentimental şi ecleziastic, al cărui nume îţi sugera lucrări ca *Guinevere* şi *Thou'rt Passing Hence, Nearer, My God, To Thee, Onward, Christian Soldiers, In Memoriam* şi acompaniamentele adecvate la oratoriul *Jephtha* al lui Haendel. Cînd s-a apucat de banalităţile şi trivialităţile operei de la Savoy, a venit cu tot bagajul de cunoştinţe. A învăţat publicul să înţeleagă comicul orchestral ; glumele lui instrumentale însă, care nu le-a dus niciodată prea departe, au fost întotdeauna de bun gust, dovedind de fiecare dată îndemînare şi rafinament, chiar cînd materialul era cît se poate de ieftin.

De ce, în asemenea împrejurări, dl. Carte a trebuit să umble după dl. Solomon, ca să-l înlocuiască pe Sir Arthur ? Iată o problemă pe care raţiunea nu-i în stare să o rezolve. Omul cel mai indicat, dl. Villiers Stanford, era la îndemîna lui — căci, pare-mi-se, compozitorul simfoniilor irlandeze nu s-ar fi dat în lături să calce pe urmele lui Mozart, mai mult decît Sir Arthur. Are pregătirea tehnică şi cultura ce i-au fost atît de folositoare lui Sir Arthur ; şi probabil că mai licăreşte încă în sinea sa ceva din tînărul irlandez de geniu, care a scris acele melodii cavalereşti atît de pline de duh — fără să mai menţionez şi unele părţi din opera sa *Profetul deghizat* — compuse pînă a fi fost obligat să se reîntoarcă la o rutină anostă, plăsmuind lucruri nevaloroase, pentru festivaluri în provincie, ca *Răzbunarea*, sau ocupîndu-se de dirijat, ceea ce nu i se potriveşte de loc. Recent, cînd am scris despre Corul Bach (pe care îl dirijează), în felul meu neliterar pentru cei cu îndeletniciri acustice, singurul apărător care s-ar fi încumetat să

Scanned with OKEN Scanner

profereze un cuvînt în apărarea sa nu a mai îndrăznit să-l rostească. Dar nu vreau să-l impun pe dl. Stanford dlui. Carte. Aş fi putut, în aceeaşi măsură, să-l menţionez şi pe dl. Cowen. Nici acesta nu-i mai indicat să fie dirijor, tot aşa cum majoritatea scriitorilor străluciţi şi populari nu sînt cei mai nimeriţi să fie redactori şefi. Interesul meu de a-i vedea pe ambii domni desfăşurînd o activitate ce li se potriveşte — care cred că ar fi compoziţia dramatică inteligentă şi plină de vioiciune — este pentru plăcerea de a-i critica, şi nu, cum se întîmplă acum, pentru a-mi îndeplini o datorie dezagreabilă.

Toate acestea s-ar putea să-i cadă greu sărmanului Solomon, asupra căruia s-a oprit acum alegerea dlui. Carte. Dar şi dl. Solomon a fost foarte aspru cu mine. Mi-a dat cea mai îngrozitoare durere de cap pe care am avut-o vreodată într-o sală de spectacole, din pricina unei partituri de muzică instrumentală, mai obositoare decît pălăvrăgeala celui mai înrăit calamburist şi mai gălăgioasă decît *melodrama* care însoţeşte acel du-te vino şi zăpăceala dintr-un music-hall. Dl. Carte ar face foarte bine dacă ar scoate din sală fagotul, picola, talgerele, triunghiul, tobele, timpanele, toba mare, căci este limpede că nu pot fi date pe mîna dlui. Solomon. Dacă Sir Arthur Sullivan folosea asemenea instrumente, la o mie de măsuri o dată, în mod comic-artistic, asta înseamnă cumva că dl. Solomon trebuie să le folosească în mod comic-neartistic de 999 de ori în acelaşi interval de timp ? În afară de aceasta, Sir Arthur le-a întrebuinţat numai ca o aluzie. Aluzie, nealuzie, dl. Solomon le utilizează dintr-o simplă dorinţă puerilă de a face zgomot cu instrumentele. Atunci cînd face într-adevăr vreo aluzie care l-ar putea scuza, n-o ticluieşte nici măcar cu îndemînarea pe care a dovedit-o, o dată sau de două ori, în lucrarea sa *Penelope*. Cîteodată, pur şi simplu, opreşte cîntecul, pentru ca orchestra să execute cîte un fragment din vreo lucrare binecunoscută, iar apoi reia totul, calm. Aşa se întîmplă cu fraza corală din *Alleluia*, care urmează referirii la *Armata Salvării*. Iată o glumă susceptibilă de o dublă obiecţiune : soldaţii din *Armata salvării* nu cîntă niciodată *Alleluia*, iar dl. Solomon trebuie să se ocupe mai mult de propria sa muzică decît să le amintească oamenilor de Haendel. La sfîrşit, asemenea mod de orchestraţie te buimăceşte, te neliniştеşte, te exasperează chiar. Nu insist asupra acestor lucruri, pentru a nu da în vileag neobosita activitate inventivă a dlui. Solomon,

Scanned with OKEN Scanner

ca nu cumva să-l silesc să se întoarcă la rutina instrumentaţiei. Dar, desigur, vreau să-i reamintesc necesitatea de a exercita această activitate în condiţii strict artistice, prima dintre ele fiind interpretarea partiturii în chip măcar agreabil pentru auz, dacă „frumos" ar însemna să-i cer prea mult.

În *Dansatoarea indiană,* nimic nu lasă să se vadă tradiţia orchestrală a operei comice — acea delicateţe şi umorul lui Auber, efervescenţa inimitabilă a lui Offenbach sau muzicalitatea molcomă şi farmecul lui Sullivan ori a lui Cellier. Toţi aceştia au socotit că funcţia primordială a orchestrei este să facă muzică, şi numai în al doilea rînd să producă hazul. Dacă dl. Solomon a avut cîndva un asemenea simţămînt, l-a lăsat să se tocească complet. Acum, lipsindu-i îndrumarea acestuia, a ajuns la un simplu joc zgomotos şi astfel a coborît vertiginos nivelul artistic al primei noastre opere comice. Leacul nu este nicidecum dobîndirea unei tehnici politicoase dar nu prea progresiste, practicată la noi de adepţii lui Mendelssohn. Aceasta, deşi l-ar călăuzi bine un timp, la un moment dat l-ar frîna brusc. Ceea ce-i trebuie este să cultive simţul frumosului în muzică, pînă îi va deveni un îndreptar infailibil, într-atît, încît toate stridenţele picolei, mormăielile fagotului, izbiturile în tobă să înceteze de a mai fi hazlii, nişte schimonoseli sonor-agresive, în loc să fie nişte podoabe sonor-extravagante.

Despre operă, privită ca un tot artistic, n-aş putea să mă pronunţ, pentru că nu prea ştiu dacă este un tot artistic. Subiectul a fost ales, evident, din cauza asemănării cu cel al *Mikadoului,* o parafrazare aproape, cu singura deosebire că prin plecarea dlui. Grossmith şi înlocuirea lui cu dl. Wyatt a fost necesară o substituire a unei a doua ediţii a Ducelui de Plaza Toro în locul Marelui Călău. Punctul de vedere al direcţiei era probabil că, deoarece *Mikado* a fost atît de deosebită de toate celelalte lucrări anterioare reprezentate la Savoy, calea certă pentru a asigura un succes deopotrivă era să se prezinte cea mai servilă imitaţie posibilă a celei mai cunoscute opere la Savoy. Aşa judecă întotdeauna directorii de teatru. Rezultatul a fost că, la premieră, după ce s-au cîntat echivalentele, destul de lipsite de trăsături caracteristice, ale corurilor de deschidere din *Mikado,* apoi *Eu, trubadurul călător* şi *Trio fetelor,* s-au văzut semne de îngrijorare, plictiseală, risipite numai la apariţia dlui. Rutland Barrington, care a schimbat soarta întregii seri şi a salvat de fapt opera. Atunci şi dialogul

Scanned with OKEN Scanner

s-a mai însufleţit, iar din acel moment, deşi se simţea din plin lipsa de prospeţime, animaţie era din belşug. Miss Snyders, singura persoană din distribuţie, ale cărei talente nu prea sînt evidente pentru a necesita o relatare, şi-a datorat succesul în special frumuseţii ei de caucaziană autentică ; căci deşi are destul gust şi pricepere de a se achita foarte onorabil în rolurile pe care le interpretează ca artistă şi cîntăreaţă, nu face prea multe parale. Ca mai totdeauna la Savoy, spectacolul a fost bine pus la punct, iar *mise-en-scène* este cu totul excepţională. Dl. Charles Harris, regizorul, a fost primit cu o cordialitate ce l-a convins, sper, că nu a pierdut nimic descotorosindu-se de baletul copiilor şi de nesfîrşitele procesiuni de care mai înainte se lăsa furat. În ceea ce priveşte muzica, pentru a nu spune decît foarte puţin, nu are nimic deosebit, dar este evident vioaie şi uşor de învăţat de muzicianul amator care cîntă mai mult după ureche. Toţi cei care s-au bucurat de aria *Un tînăr ca toţi tinerii* au fost cred încîntaţi de *Vive la liberté* ; iar dacă ici şi colo mai auzi cîte un cîntec mai răsuflat şi banal, pînă şi cuvinte ca *Îl iubesc ca pe ochii din cap* sau aria ţînţarului şi încă două trei de aceeaşi categorie, nu sînt prea lipsite de graţie.

Este clar că maximul ce se poate spune despre *Dansatoarea indiană* nu depăşeşte aprecierile asupra oricărei piese de la Lyric sau de la Prince of Wales. Cu alte cuvinte, Savoyul şi-a pierdut specialitatea. Cred că e un ghinion. Dacă dl. Carte doreşte să-i vină în ajutor, şi nu e în stare să descopere două genii noi, mai bine s-ar hotărî să comande deocamdată dlui. Grundy viitorul libret, iar dlui. Stanford şi dlui. Cowen, viitoarea partitură.

8 iulie 1891

Gilbert şi Cellier

Este oare necesar să mai adaug ceva pentru justificarea operei *Şarlatanii* a lui Gilbert cu muzica de Cellier — înlocuitorul lui Sullivan, care s-a retras — decît că m-a făcut să

Scanned with OKEN Scanner

rîd cu poftă în cîteva rînduri ? Briganzii al căror motto este : „Eroism fără risc“ ; alchimistul care îşi plăteşte poliţele cu o para chioară, însoţită de angajamentul scris că va fi transformată în aur, de îndată ce va descoperi piatra filozofală ; fata care se crede urîtă, iar pe iubitul ei îl vede frumos, încît trebuie să-i facă mărturisirea că se află într-o minoritate desperată în ambele privinţe ; un Hamlet fără succes, care se teme în aşa hal ca publicul să nu rîdă, încît devine clovn ; saltimbancul care, prefăcîndu-se că a luat otravă, chinuit de dureri de stomac, este silit să înghită un elixir avînd proprietatea magică de a transforma toate prefăcătoriile în realităţi ; schimbarea, cu ajutorul aceluiaşi elixir, a briganzilor în călugări, a clovnului şi a colombinei în figurinele mecanice ale unui ceas ; transformarea frumoasei satului într-o babă, a eroinei într-o nebună, iar eroul, cel de la ţară, prefăcîndu-se într-un duce — dacă toate acestea ar fi cucerit măcar cîte un hohot de rîs, opera ar fi luat-o mult înaintea rivalelor sale, din punct de vedere al umorului. Meritul piesei se opreşte însă aici, fiecare rînd în plus este încă un pas spre ceva prost.

Dl. Gilbert a greşit ca de obicei. A încurcat genurile. Pe acest pămînt răscolit de Shakespeare, nu poţi fi un partizan al unităţii de timp şi loc. Dispreţuiesc însă pe autorul dramatic ce ar reuşi să pună alături fantasticul şi convenţionalul, aspectele filozofice şi sentimentele, înghesuindu-le ca să le găsească loc pe scenă, fără să-şi strice piesa. Acţiunea în *Şarlatanii* începe în zgomotoasa Sicilie, unde cei ahtiaţi după teatru doresc să se joace Shakespeare, unde briganzi năstruşnici urmăresc vedetele ridicole şi fac un chef de 24 de zile cu vin luat de la farmacist şi tot timpul se veselesc în şoaptă, din cauza unui alchimist care se află la etaj, căzut la pat, zdruncinat de exploziile repetate care însoţeau cercetările sale privind transformarea metalelor. După cum am mai spus, briganzii, şarlatanii şi toţi ceilalţi, fermecaţi de licoarea magică, sînt readuşi apoi la starea lor normală, sau aproape normală, prin arderea etichetei de pe sticla ce conţinea filtrul.

Evident, aici nu poate fi vorba nici de realismul lui Ibsen, nici de idealismul de la Drury Lane. Nu înţeleg cum un om atît de inteligent ca dl. Gilbert a fost în stare să-şi închipuie că atmosfera unei asemenea Sicilii putea fi potrivită pentru personajele unei drame convenţionale — iată un exemplu uimitor de fumuri scriitoriceşti. Nu mai încape îndoială că aşa şi-a

Scanned with OKEN Scanner

închipuit, deoarece unul dintre personaje, o fată care îl iubeşte pe erou, dar este detestată de acesta, putea fi foarte bine ticluită de Tom Taylor însuşi. Cînd Alfredo se preface că e ducele şi e surprins în această situaţie de acţiunea elixirului, fata personifică pe ducesă şi împărtăşeşte soarta acestuia, devenind astfel adorata lui soţie. Astfel, acţiunea se tărăgănează — publicul e plictisit — şi concepută fără fantezie, bate pasul pe loc. Actul al doilea se tot lungeşte, pînă se ajunge la un deznodămînt sentimental. Fata cedează în faţa rugăminţilor eroinei, dar nu în felul piraţilor din Penzance, cînd aceştia află că prizonierul lor este un orfan — singura mostră de milă ce poate fi imaginabilă în lumea lui Gilbert —, ci în genul ortodox al lui Hubert din *Regele John*.

Dacă nu mi-ar fi teamă că dra. Lucille Saunders mă va înţelege greşit, aş spune că opera ar cîştiga foarte mult prin suprimarea în întregime a rolului ei. Dar aceasta, desigur, este numai părerea mea. Alfredo ar putea fi foarte bine reprezentat, în maniera lui Gilbert, îndrăgostit de o ducesă absentă, pe care să n-o fi văzut niciodată, iar întîmplarea lui Pietro, atunci cînd îşi pierde vraja, poate fi lesne întoarsă din condei, dacă nu chiar scoasă complet. Aşa stînd lucrurile, nu mai ai de ce să fii mulţumit de Ultrice, nu numai că-i urîtă, dar nu-i nici măcar tînără. Bătrîna din piesă, din fericire, nu-i o nouă Lady Jane sau Katisha, ci o fată tînără, care, sorbind elixirul în timp ce simulează că are 80 de ani, suferă şi ea ponoasele ca toţi ceilalţi.

Un alt punct slab în planul lucrării este lipsa acţiunii dramatice în actul al doilea, care nu e altceva decît o simplă prezentare a personajelor transformate de elixir la sfîrşitul actului întîi : umblă doi cîte doi, cîntă duete comice, depănîndu-şi inepţiile în versuri gilbertiene, apoi dispar cu toţii, cu excepţia bătrînei Ultrice, care cîntă o arie tragică — potrivită ca nuca-n perete — şi pe care nimeni nu doreşte să o asculte. Nu se mai petrece nimic altceva, cu excepţia unei întîmplări pusă la cale în primul act şi lipsită complet de sens din cauza vrăjii şi a deznodămîntului sentimental, tras de păr (dacă îmi este îngăduit să amestec astfel metaforele), atunci cînd partea hazlie începe să şchiopăteze. Astfel, opera e ca şi terminată, chiar cu zece minute mai înainte să cadă cortina, ceea ce înseamnă că, de fapt, cortina cade prost, cu

Scanned with OKEN Scanner

atît mai mult, cu cît compozitorul, în mod evident, nu a izbutit să intervină în această situaţie delicată.

Forţa lui Cellier nu stă niciodată în construirea finalelor ; însă de astă dată a pîlpîit şi s-a stins atît de brusc, încît parcă se mai aud sunetele înăbuşite şi misterioase ale tobelor din orchestră. Restul partiturii s-a desfăşurat după indicaţiile compozitorului — adică mai bine chiar decît ar fi fost cazul — şi în această apă de ploaie muzicală recunoşti lipsa sa de tact, care l-a determinat pe Sir Arthur Sullivan să nu cheltuiască niciodată sentimente muzicale pe dl. Gilbert. Există o mulţime de momente, ca, de exemplu, formalismul gracil al micii uverturi, cu acea „elaborare" ortodoxă, intervenţiile lui delicate în acompaniamentele puse la punct cu meticulozitate — toate acestea făcute din pură dragoste pentru muzică şi menite să-l apere pe Cellier cu mai mult folos decît noua sa atitudine elevată pentru *de mortuis* împotriva reproşurilor privind lipsa de scrupulozitate artistică, observaţie pe buzele oricărui muzician de teapa lui Sullivan, înarmat cu acel „savoir faire".

Dar dintr-un punct de vedere mai cuprinzător, necesar examinării unei opere, trebuie să mărturisim că, pe cîtă vreme Sullivan are multă vioiciune spontană, Cellier e doar energic — şi încă forţat, deşi plin de succes, evident ; pe cînd Sullivan pare incomparabil mai complex temperamental, în afară de faptul că este un compozitor de cîntec mai bun, despre dl. Gilbert în general nu se poate spune că s-a schimbat în bine de cînd a plecat de la Savoy la Lyric. Nici chiar Sterndale Bennett, profesorul lui Cellier, n-ar fi gîndit mai rău despre el în această privinţă ; dar nici eu n-o să-l mai defăimez aici.

Considerîndu-l pe Cellier mai puţin vivace decît Sullivan, nu vreau să spun, desigur, că a rămas în urmă cu glumele muzicale care distrau publicul atît de copios la Savoy. Duetul pentru automate, cu acompaniamentul ca un scîrţîit ciudat, muzica ceasului şi cîntecul scamatorului, cu un *obbligato* al tobei mari susţinut de dl. Monkhouse, sînt cu totul la nivelul obişnuit al Savoyului — bineînţeles, dacă nu cumva este o apreciere prea modestă faţă de popularitatea acelui gen „Pune un pitac în automat". Vechiul sistem simplu, la îndemîna oricui, de a asculta un cor solemn de bărbaţi şi numaidecît apoi unul vesel de femei (sau vice-versa, ca în *Patience*) şi pe urmă să le repeţi simultan s-a realizat în actul II, spre deplina

Scanned with OKEN Scanner

satisfacţie a celor care-l consideră drept unul din miracolele contrapunctului.

Există o glumă în această operă, cea mai bună din întreaga serie a glumelor lui Gilbert. Briganzii, deveniţi călugări, îl primesc pe duce cîntînd în bătaie de joc un cor bisericesc pe silaba la. Acesta, exprimîndu-şi recunoştinţa printr-un recitativ elaborat în aceiaşi termeni elocvenţi, trebuia să termine pe dominantă ; dar nefiind în stare să ia această notă, dă să explice că îi „lipseşte un cuvînt". Atunci i se oferă un la pe tonică. Scutură din cap, la care un călugăr îi dă un la pe dominantă, pe care-l acceptă imediat cu un aer de uşurare, şi astfel încheie triumfător. Dar ca să nu-i plictisesc prea mult pe cititorii mei, aş adăuga doar că cine are urechi să audă, mai ales că poţi gusta gluma şi fără să ştii o iotă despre „dominantă".

6 ianuarie 1892

Gilbert, Sullivan şi alţii

Acum cînd dl. D'Oyly Carte ne-a dat, în sfîrşit, genul de teatru potrivit pentru comedia muzicală, Auber e depăşit. Ni s-a făcut lehamite de serenada din *Fra Diavolo* şi de galopul *Diamantelor Coroanei*, ne-am săturat de libretele lui Scribe, care erau bune pentru părinţii noştri. Dorim lucruri contemporane de calitatea celor ale lui Auber. Pînă acum a fost greu să găseşti un Auber contemporan. Opera gilbertiană nu a umplut pe deplin golul — un produs de la un capăt la altul ciudat, extravagant şi pe alocuri vulgar, de pildă prezentarea nelipsitei bătrîne de care se rîde numai pentru că e bătrînă, dar totuşi cu un temei intelectual, cu anume ironie la adresa vieţii. Cînd seria operelor Gilbert-Sullivan a ajuns la sfîrşit, încercările de menţinere a acestei şcoli la un nivel de mîna a doua au prilejuit apariţia vechilor vulgarităţi şi extravaganţe, dar fără elementele superioare ; şi atunci, opera de la Savoy a lunecat imediat la un nivel inferior. Între timp însă, Sir Arthur Sullivan a făcut un salt în sus, încercîndu-şi no-

Scanned with OKEN Scanner

rocul cu *Ivanhoe*, un roman bun, transformat în cel mai stupid simulacru de „operă mare". Nici n-aş fi crezut că prestigiul lui Sir Walter Scott, laolaltă cu cel al lui Sir Arthur Sullivan, al dlui. D'Oyly Carte, cu noul său teatru de operă englez şi puternicul colectiv angajat, fără a mai menţiona şi tămîierea reciprocă, nemaipomenită, nu vor putea face ca *Ivanhoe* să răscumpere onorabil costul enorm al cheltuielilor. Acum, sau am supraestimat publicul, sau am subapreciat opera. Sînt înclinat să cred că am supraestimat publicul.

La Basoche (de Messager) este exact ceea ce ar fi trebuit să fie *Ivanhoe*. Deşi operă comică, ea poate fi gustată fără o iniţiere de ani de zile ca stîlp al cafenelelor. Părerea generală că spectatorii operei comice sînt de obicei o gloată de derbedei buni de nimic, lipsiţi nu numai de orice noţiune despre artă sau de pregătire, dar străini pînă şi de cele mai simple preocupări şi aptitudini omeneşti, nu rezultă nici o clipă din spectacol. Părerea opusă, şi dacă e posibil mai jignitoare şi ridicolă, cum că acest auditoriu este format din şcolăriţie naive, nu intră, de asemenea, în discuţie. Poţi să-ţi duci fiica fără să te gîndeşti că ar fi fost mai bine să o laşi acasă, cu riscul de a se plictisi de moarte. Pe scurt, încerci un simţămînt de milă amestecat cu teama de opera tragică şi de inepţia licenţioasă şi nesinceră a operei bufe.

27 aprilie 1892

Gilbert şi Sullivan

Ce plăcut este să-i vezi din nou pe dl. Gilbert şi pe Sir Arthur Sullivan lucrînd împreună, ca doi fraţi. Trebuie să fie în cei mai buni termeni, căci de acum încolo Sir Arthur poate spune întotdeauna : „Oricare libretist ar fi făcut la fel : iată, de exemplu, *Haddon Hall*" ; în timp ce dl. Gilbert poate replica : „Orice muzician ar fi compus la fel : iată *Şarlatanii*". Astfel, anii de divorţ au cimentat fericita reunire la care am asistat cu toţii sîmbăta trecută. Perechea mai stîrneşte încă interesul publicului, ca şi pînă acum. De ce *Judecata în faţa ju-*

Scanned with OKEN Scanner

raţilor şi *Vrăjitorul* au surprins publicul, de ce *Pinafore*, *Piraţii* şi *Răbdarea* au ţinut atenţia încordată ? Răspunsul îl pot da cei mai tineri, deoarece vestea unei noi opere la Savoy îl face pe iubitorul de operă de vîrstă mijlocie să aştepte totdeauna o surpriză. În ceea ce mă priveşte, evit această atitudine, fie şi numai pentru că este aceea a unui om de vîrstă mijlocie. Totuşi, aştept încă multe lucruri care nici prin gînd nu mi-ar fi trecut atunci cînd am făcut cunoştinţă pentru prima dată cu opera comică.

Cei care sînt destul de bătrîni pot compara spectacolele de la Savoy cu cele dintr-un trecut îndepărtat şi sumbru, ţinînd seama de cromatica în scenă — materiale, decoruri — pregătirea şi agerimea coriştelor, calitatea orchestrei şi gradul de exigenţă artistică, ca să spunem aşa, deziderate pe care le aşteptăm de la actorii principali, ştiind foarte bine ce progres imens a fost făcut de către dl. D'Oyly Carte prin organizarea şi armonizarea cooperării complexe a artiştilor de toate genurile, cooperare care duce la o reprezentaţie de operă satisfăcătoare. Cu mult înainte ca şirul spectacolelor unei opere cu succes de la Savoy să se fi încheiat, melodiile lui Sir Arthur, cîntate de orice orchestră de promenadă sau flaşnetă, ne-au făcut capul calendar, iar vorbele de duh ale dlui. Gilbert sînt citate pînă la banalizare de către toţi ziariştii şi flecarii. Întreaga lucrare însă, prezentată în carne şi oase pe scena de la Savoy, nu este totuşi lipsită de originalitate.

Mai mult, nici un teatru de la Londra nu-i atît de independent faţă de interpreţi, care prin popularitatea lor ajung să ceară salarii exorbitante ; şi asta nu este diferenţa cea mai puţin avantajoasă dintre opera ca rezultat al unei combinaţii între director, poet şi muzician — toţi trei, care mai de care, făcînd maximum în străduania lor comună de a realiza un spectacol de mare succes — şi opera ca rezultat al speculaţiilor unui ins abil de a nimeri peste un libret, al goanei după un nume care să pună textul pe muzică, tocmind cîţiva afacerişti să-i „ridice acţiunile", cu un director de scenă pescuit de ici, un regizor de colo, plus o *prima donna* cunoscută, un dansator mlădios, înfipţi — cu nişte salarii mizere — ca migdalele într-un aluat nedospit, şi apoi închirierea unei săli de teatru goale, în nădejdea că l-a prins pe Dumnezeu de-un picior.

Dacă vreun capitalist doreşte să reuşească în opera comică, îl asigur că poate să o facă cu destulă siguranţă, numai să po-

Scanned with OKEN Scanner

sede abilitatea necesară conducerii. Nu va duce lipsă de material artistic pe care să-l prelucreze. Londra este supraîncărcată de talente artistice, la îndemîna celui în stare să le poată recunoaşte şi alege. Greutatea este însă să găseşti tocmai persoana care să posede darul de a recunoaşte şi alege. Efectul, în cazul temperamentelor şi talentelor artistice autentice, asupra speculantului de rînd nu numai că e nul (deoarece în această situaţie s-ar putea întîmpla să-i şi angajeze), ci şi de repulsie. Unii se plîng de indiferenţa publicului şi a directorilor faţă de anumite elemente artistice valoroase. Niciodată nu s-au făcut greşeli mai mari. Filistinul nu e numai indiferent faţă de artă, ci o *urăşte* chiar.

Aceste observaţii vor fi evidente cînd voi spune că deşi mi-a plăcut partitura lucrării *Utopia,* mai mult decît oricare operă montată pînă acum la Savoy, sînt pregătit totuşi să aud că nu este gustată de majoritatea muritorilor — adică de public — aşa cum am gustat-o eu. Este scrisă cu inspiraţie şi umor, aşa cum Sir Arthur Sullivan dădea uneori dovadă, ceva însă obişnuit pare-se de cînd a fost înnobilat, deşi nu cred că ar exista vreo legătură, ca de la cauză la efect, între aceste două lucruri. Muzica orchestrală este plină de un umor fermecător ; dar cum nu am alt gînd decît cel pe care-l exprim, poate că ar fi mai bine să-i previn pe cititorii mei, nu care cumva să-şi închipuie că *Utopia* este plină de bufonerii la fagot şi picolă sau de cîntece comice şi tam-tam.

Cine poate asculta asemenea părţi îmbietoare ale suflătorilor, ca adierea unui zefir — precum cele din trio între rege şi cei doi judecători din actul I — fără să simtă o dulce armonie, acela nu-i în stare să guste nici părţile ce sugerează trădări, stratageme şi acte de jaf ; pe cîtă vreme cel capabil să prindă auditiv mai multe lucruri dintr-o dată trebuie să fie foarte nedumerit de vălmăşagul sonor, subit, al orchestrei, atunci cînd burghezul îşi începe peroraţia. Recomand, de asemenea, cu toată căldura, celor care cad într-un soi de extaz solemn, academic, la auzul unor teme *in diminuedo* să se ducă să asculte cît de bine este folosit, foarte mult *in diminuedo,* corul din cîntecul rapsodului lui Christy (împrumutat din dansul muncitorilor de pe plantaţii, *Johnnie, ia o puşcă*) pentru a realiza un acompaniament de banjo, cu accente ironice. Prin aceste exemple, ajungem să discutăm nu atît acompaniamentul la dairea şi castaniete, cît acompaniamentele lui Mozart la *Soave sia il*

Scanned with OKEN Scanner

vento în *Cosi fan tutte* şi intrarea grădinarului în *Le Nozze di Figaro*. Desigur, aceste lucruri sînt lăsate la o parte de către oameni ce nu se pricep la muzică, tot aşa cum degeaba dai pe mîna cuiva care nu ştie germana un exemplar din *Fliegende Blätter*, simplul zdrăngănit însă din instrumente poate fi înţeles de oricine.

Dar cei care nu sînt muzicieni nu au ce căuta la operă. Într-adevăr, pentru mine rămîne încă o chestiune asupra căreia trebuie să se decidă dacă acestora este cazul să li se permită să şi existe. În ceea ce priveşte partitura, bogata ingeniozitate a lui Sir Arthur are, cred, în general, un singur cusur, şi anume, prin faptul că descoperă tot felul de sunete plăcute, el se simte mereu îndemnat să abuzeze cu cruzime de vocea omenească. Nu mai spun nimic de partida scrisă pentru biata soprană, care ar fi în stare să-şi lase acasă întreaga octavă inferioară, dacă ar şti că folosind-o pe cea superioară ar avea şi ea o înlesnire. Să luăm cazul dlui. Scott Fishe, una din cele mai promiţătoare descoperiri ale dlui. Carte, care s-a dat peste cap ca nefericita *Jane Annie* să fie suportabilă. Vocea dlui. Fishe a fost bine primită numai pentru că nu era nici de bariton, cavernoasă, ca de obicei, nici răguşită de bas : suna ca o voce autentică de „bas cantabil". Simţeai, în sfîrşit, că vei avea prilejul să asculţi un *basso cantante* dramatic englez, în stare să cînte atît în „registrul grav, cît şi în cel acut" şi să pună în contrast un *re* de sus cu unul la fel de minunat cu o octavă mai jos. Din păcate, vocea din registrul superior al dlui. Fishe, fiind flexibilă şi de calitate excelentă, îi dă posibilitatea (ocazional) să stăpînească pasaje în registrul acut ; Sir Arthur a profitat fără milă de aceasta şi a scris o partidă pentru bariton excesiv de specializată, în care nu găseşti nici unul din acele timbruri pline de rezonanţă ce puneau admirabil în valoare muzica din *Jane Annie*. Am ascultat în viaţa mea atîţia cîntăreţi siliţi, pe alocuri, în operele lui Verdi şi Gounod, să urle un *fa diez ad libitum*, la mare înghesuială, dar care nu puteau cînta nici o notă exact, nici să aibă un timbru acceptabil de la *si bemol* în jos ; aşa că totdeauna protestez împotriva partidelor vocale, indiferent pentru ce voce sînt scrise, dacă nu folosesc vocea în întregul ei registru — măcar să o ducă acolo unde cîntăreţul se simte continuu la largul său, fără pic de osteneală.

Scanned with OKEN Scanner

Compozitorul care foloseşte vocile tinere şi o ţine morţiş numai pe notele plăcute ale acestora este un monstru. Dacă Sir Arthur nu doreşte ca posteritatea să vadă fie scena pardosită de ciolanele victimelor lui, fie să-şi audă muzica transpusă cu toptanul, aşa cum face Lassalle cu *Rigoletto*, trebuie să se hotărască dacă are de gînd să compună pentru tenor sau bariton şi să scrie partida cum se cuvine. Ţinînd seamă de faptul că de cînd Santley s-a retras din operă, iar Jean de Reszke s-a transformat în tenor, toate marile reputaţii aparţin başilor cantabili, ca Eduard de Reszke şi Lassalle, şi că toate rolurile importante wagneriene care vor da la iveală celebrităţi de acelaşi calibru într-un viitor apropiat sînt excluse pentru baritoni total specializaţi, mă încumet, în calitatea mea de critic, căruia îi plac foarte mult reprezentaţiile dlui. Fishe, să-i recomand să ceară în mod politicos compozitorului să nu se poarte mai prost decît s-a purtat Mozart cu Don Juan şi Wagner cu Wolfram, sau chiar decît Sir Arthur s-ar fi purtat cu un clarinet. Dra. Nancy Mc Intosh — dacă ne amintim, ne-a fost prezentată de către dl. Henschel în concertele orchestrei simfonice londoneze, unde a cîntat selecţiuni din *Die Meistersinger* şi într-o simfonie cu cor — şi-a supus vocea unor încercări din cele mai nesocotite, reuşind însă să o scoată la capăt cu multă iscusinţă, ocolind părţile dificile printr-o interpretare care, chiar dacă s-a dovedit puţin cam superficială, a fost mereu plăcută. Astfel, şi-a vorbit rolul admirabil şi, în virtutea unui tact natural, a reuşit să mascheze lipsa de experienţă scenică, încît a cîştigat publicul cît ai clipi din ochi. Cît despre dra. Brandram, dl. Barrington (care cu ajutorul unei perechi de sprîncene remarcabile s-a transformat într-un amestec de dl. Goschen şi răposatul Sir William Cusins), domnii Denny, Kenningham, Le Hay, Gridley şi restul, toată lumea ştie ce le poate pielea. Aş dori să menţionez îndeosebi pe dra. Owen şi dra. Florence Perry, care ne-au dăruit în scena foarte amuzantă a conferinţei o pantomimă excelentă, schiţată de dl. Gilbert şi perfecţionată de Sir Arthur, în primul act.

Libretul trădează calităţile de comic ale dlui. Gilbert, fără cusururile lui. Ideea principală este anglicizarea *Utopiei* de către un popor încrezător la culme în superioritatea rasei engleze. Este sigur că un asemenea subiect se poate bucura de popularitate, ca şi acea referire la Anglia, a groparului din *Hamlet*, care întotdeauna a făcut publicul să rîdă. Din feri-

Scanned with OKEN Scanner

cire, nu există o intrigă, iar punerea în scenă este nouă şi bine gîndită. De exemplu, peroraţia de care am şi amintit, adoraţia cavalerilor de către femeile utopiene, consiliul de miniştri „ţinut la curtea de la St. Jamess Hall" şi cadrilul sînt realizări strașnice. Cît despre scena „Recepţiei de la curte" cu *débutantes*, joc de cărţi, prezentări şi toate celelalte, ca şi neînsemnata inovaţie cu ceaşca de ceai şi farfuria cu biscuiţi ieftini, n-aş putea garanta verosimilitatea ei, căci, oricît ar părea de curios, nu am fost niciodată la o asemenea sindrofie, şi tocmai de aceea mi-a plăcut, iar majoritatea spectatorilor de la Savoy vor împărtăşi aprecierile mele.

11 octombrie 1893

Jane Annie

Nu m-aş ocupa prea mult aici de noua operă de la Savoy, dacă opera comică s-ar afla la un nivel acceptabil. Dacă i-aş întreba pe domnii Barrie şi Conan Doyle de cumva trebuie să consider reputaţia lor întemeiată pe *Jane Annie*, sau *Jane Annie* pe reputaţia lor, se vor declara, fără îndoială, repede, pentru cea de a doua alternativă. Şi, într-adevăr, mi-ar sta foarte prost, ca un confrate în ale literaturii, prefăcîndu-mă că-l felicit serios pentru nişte bazaconii nemaipomenite pe care doi cetăţeni responsabili şi-au îngăduit să le publice. Cu atît mai puţin aş putea, în calitatea mea de critic muzical, să-i încurajez, văzînd lipsa lor de respect pentru operă ca manifestare artistică. Nu vreau să spun că de la un autor de opere comice, care se poartă respectuos, poţi înghiţi orice. Există şi o lipsă de respect conştientă, care ţinteşte să atingă perfecţia în materie de comic, şi un soi de necuviinţă sfruntată, care ia în derîdere strădanii şi înlătură eforturile compozitorului, ale artiştilor ; aş adăuga că în *Jane Annie* dai la tot pasul de asemenea necuviinţe.

La urma urmei, nimic nu cere mai multă seriozitate ca umorul ; iar cînd autorii operei *Jane Annie* încep prin a recunoaşte că nu sînt serioşi literalmente au trădat ideea de spec-

Scanned with OKEN Scanner

tacol. Mărturisind în mod deschis că lucrarea lor nu ar rezista dacă ar fi luată în serios, ei se bizuie probabil pe o anumită îngăduinţă din partea publicului. Prin această mărturisire ar însemna să se dea bătuţi, iar după aşa ceva este inutil să mai vorbim de succes. Retragerea o fi ea făcută cu mare tact şi umor, dar victorie tot nu poţi s-o mai numeşti. Atunci se pune întrebarea : Este victoria posibilă oare numai pe temeiuri pur umoristice ? Păi, cine constituie marea sursă a şcolii moderne umoristice de la Artemus Ward pînă la domnii Barrie şi Doyle ? Firește, Dickens, care a îmbibat întreaga lume de limbă engleză cu umorul său. Avem batalioane întregi de scriitori umorişti care dacă nu-l citeau niciodată nu ar fi dat nimic altceva decît broşurele răzleţe şi, mai rău ca atît, articole pentru reviste. Ascendenţa sa este acum mai mare ca oricînd, pentru că, asemenea lui Beethoven, a avut o „a treia manieră", iar lucrările din această manieră au influenţat pe contemporanii săi tot aşa de puţin cum Simfonia IX i-a influenţat pe Spohr şi Weber, dar care influenţează generaţiile actuale de scriitori, la fel cum Schumann şi Wagner au fost influenţaţi de Simfonia IX. Cînd am citit *Marile speranţe*, nu eram cu mult mai vîrstnic decît Pip cînd condamnatul l-a întors cu susul în jos în cimitir. De fapt, eram atît de tînăr, încît am fost mirat la culme cînd mi-am dat seama că puşcăriaşul era autorul misterioasei averi a lui Pip, deşi Dickens a avut grijă ca faptul să pară evident cititorului adult. Primul meu contact cu Revoluţia franceză s-a petrecut tot cam în epoca aceea, prin O *poveste a două oraşe*. Pe atunci m-am luptat şi cu *Micuţa Dorrit*. Am spus, m-am luptat, căci paginile acestei cărţi mi-au chinuit îngrozitor imaginaţia, atît de viu mi s-au părut scrise. Dar pe la 12, 13 ani, cînd am devenit un cinic, un blazat, am citit *Pickwick*, *Casa groazei* şi alte cărţi care mi-au căzut în mînă.

Este limpede că citindu-l în tinereţe pe Dickens, care lucra cu acea imensă putere de convingere, trebuie să fi lăsat asupra mea urme mult mai adînci decît asupra contemporanilor săi, care citeau *Pickwick* la 20 de ani şi *Prietenul nostru comun* la 50, admiţînd, firește, că s-ar fi interesat de el. Fiecare generaţie de cititori, rînd pe rînd, au tras foloase mai mari. Generaţia cu 20 de ani mai tînără decît a sa a fost prima care i-a cunoscut valoarea ; şi probabil generaţia care se naşte cînd drepturile de autor pentru ultimele sale volume vor intra în

Scanned with OKEN Scanner

patrimoniul universal, lăsînd loc ediţiilor ieftine, va fi cea mai pătrunsă de opera lui Dickens.

Nu văd de ce discipolii nu s-ar ridica la acelaşi nivel de muncă grea al maestrului, în măsura în care asta s-ar putea realiza tocindu-ţi mult coatele cu trudă, lucru mult mai important, într-o operă de artă izbutită, decît sînt dispuşi să recunoască artiştii leneşi. Hazul lui Dickens, fără cunoştinţele şi strădania lui, poate duce, după cum am mai spus, la simple bazaconii ca *Jane Annie*. Strădania fără umor sau alte calităţi artistice, aşa cum le întîlnim uneori la cîte un „naturalist" plin de rîvnă, dacă nu este şi artist, fac ca acesta să fie mult mai respectabil. Există un număr destul de mare de umorişti care pot arunca în stînga şi-n dreapta poante tot atît de hazlii ca şi comentariile dlui. Silas Wegg asupra declinului şi pieirii Imperiului Roman sau ca textul la *Ah, acum plîngi* ! Dar nu-i chiar aşa de lepădat : tot „realismul fotografic" din lume este departe de forţa şi trudnicia conferite de acest studiu al unui ticălos, atît de amănunţit analizat lăuntric şi exterior, trup şi suflet, încît zeflemeaua cea mai deşuchiată nu poate destrăma iluzia pe care o creează.

Nu aveţi decît să comparaţi portretele oamenilor lui Dickens, aşa cum sînt în realitate, cu cele mai bune portrete contemporane, aşa cum îşi închipuie fiecare că ar arăta (de exemplu, cele ale lui Trollope), pentru a înţelege cum Dickens, privind viaţa cu mare băgare de seamă şi observînd, analizînd, evocînd cu o uimitoare forţă ştiinţifică, a reuşit să înghesuie mai multă trudă într-un simplu crochiu decît oamenii obişnuiţi în statui colosale. Marele privilegiu de a glumi în public n-ar trebui să fie acordat decît oamenilor care cunosc în amănunt despre ce glumesc — adică oamenilor excepţional de serioşi şi muncitori. În *Jane Annie*, nu mi se pare că autorii au luat treaba în serios sau că s-au trudit în mod onest. Nu ţin seama de realizările lor în domeniul ficţiunii obişnuite : oricine poate scrie un roman. O piesă, în special o piesă muzicală, este ceva diferit — diferit în sensul că-i mai greu de scris, şi nu mai lesne.

Domnii Doyle şi Barrie nu sînt de aceeaşi părere, văzînd faţă de muzică un fel de filistinism de care numai oamenii de litere sînt capabili ; ei au luat în glumă însărcinarea aceasta — atît şi nimic mai mult. Din fericire, au glumit chiar mai bine decît se pricepeau. Cu toată superficialitatea creaţiei lor, comparată cu cea a întemeietorului şcolii căreia îi aparţin, au pro-

Scanned with OKEN Scanner

dus totuşi aproape o revoluţie în opera comică, aducînd acea şcoală pe scena operei comice. Ani de-a rîndul, în trecut, directorii s-au lăsat convinşi că în materie de texte pentru opera comică au de ales între libretele dlui. Gilbert şi un stil literar potrivit spre a face de ocară Sodoma şi Gomora.

În toate locurile populate circulă expresii de jargon, zicale, frînturi din cîntecele comice, unele necuviinţe verbale mărunte, folosite în rîndurile celor care reazemă stîlpii cafenelelor şi ai barurilor, şi după ce au fost acceptate de ei ca hazlii, ajung la modă în cercul lumii sportive şi dramatice, neputînd fi serios descrise fără o notă de puritanism, pe care eu doresc însă să o evit. Un stil de operă bazat pe circulaţia unor asemenea expresii şi care, pentru a amuza copios, nu presupune nimic altceva decît cunoaşterea perfectă a numelor şi preţurilor băuturilor de tot soiul, o îndărătnicie aproape inimaginabilă, împotrivire faţă de orice alt subiect pe faţa pămîntului, pare ceva de neînchipuit. Dar există, bineînţeles, şi de fapt a predominat într-atît, încît a ţinut scena operei comice, pînă mai ieri, într-o stare de-a dreptul jalnică.

Ei bine, umorul din *Jane Annie*, în parte fără noimă, nu intră cîtuşi de puţin în această categorie. Dacă cineva mi-ar fi oferit la sfîrşitul spectacolului să mă prezinte autorilor, nu m-aş fi grăbit să refuz, şi asta spune destul. Mai mult, personajele, întotdeauna — cu excepţia pajului, a cărui trăsătură specială stă tocmai în inconsistenţa sa şi care este urmaşul cel mai degenerat al lui Bailey cel tînăr — sînt astfel schiţate, încît să fie nu numai posibil, dar chiar necesar pentru actori să le interpreteze, părăsind astfel tradiţia acelei „bune interpretări a piesei", ce constă în agerimea cu care este construită piesa, încît să nu ceară nici un fel de interpretare pentru spectacole de succes.

24 mai 1893

Music-Hall

Privitor la calitatea spectacolelor în general oferite de music-hall, nu am nimic de spus. Nu sînt un reprezentant al publicului de music-hall autentic. Acesta e alcătuit în parte din

Scanned with OKEN Scanner

oameni a căror forţă de înţelegere imaginativă şi atenţie sînt prea limitate pentru a putea urmări chiar şi cea mai incoerentă melodramă şi din cei cărora le place să fumeze şi să se înfunde într-o leneşă contemplare a ceva ce nu are prea mare importanţă. Amatorii de teatru sau orice femeie cultivată, cînd, în sfîrşit, îşi împlineşte unul din cele mai îndrăgite vise, convingîndu-şi fie soţul, fie pe cel mai pierde-vară dintre prietenii săi să o ducă la London Pavillion ori la Empire, sînt uimiţi de indiferenţa publicului faţă de spectacol.

Cinci din şase numere sînt cumplit de anoste. Zece minute ar pecetlui soarta oricărei drame, dar publicul nici nu se sinchiseşte — bea şi fumează. În asemenea împrejurări, nivelul interesului şi cu atît mai mult al artei este scăzut, efortul conducerii sau al artiştilor de a menţine acest interes fiind minim. Totuşi, nivelul artistic creşte treptat, în ciuda influenţei acelui produs detestabil al civilizaţiei, băiatul de bani gata — care acum reprezintă o clasă distinctă — cunoscut sub denumirea de „filfizon", înmulţindu-se o dată cu acumularea de avuţii în mîinile celor leneşi, rezultat al sistemului nostru industrial atît de tîmpit. Dacă ar fi lăsate să se dezvolte liber, numerele de music-hall de cea mai bună calitate la noi ar prezenta în decursul timpului o combinaţie de concerte de promenadă, teatru şi circ (minus caii). Adică aţi avea o orchestră bună, cîntăreţi ca lumea, acrobaţi, prestidigitatori, balet şi scheciuri dramatice, totul în aceeaşi seară. Probabil că şi sectorul răcoritoare se va transforma deopotrivă cu „Arry în nobilul Juggins" şi va începe să prefere patiseria aerisită, cîrciumii.

18 octombrie 1889

Pantomimă de Crăciun

Mai deunăzi, trecînd prin faţa Teatrului Majestăţii Sale, am citit pe afişe că acolo avea loc o „Pantomimă de Crăciun". Cum nu mai fusesem la o pantomimă de cel puţin 14 ani, am intrat ; dar cred că nu mă voi mai duce cel puţin 14 ani de aici înainte.

Scanned with OKEN Scanner

A fost cît se poate de slabă. Cheltuielile irosite pentru spectacol trebuie să fi ajuns la zece-douăzeci de mii de lire. Fiecare mie nu valora, ca amuzament, nici cît o para chioară, net. Spun net, pentru că trebuie să se realizeze balanţa între rezultatele negative şi cele pozitive. Apreciind că distracţia depăşeşte plictiseala şi monotonia cu o zecime de ban la sută, fac mari concesii gusturilor dubioase ale semenilor mei. În ceea ce mă priveşte, balanţa e înclinată în cealaltă parte, căci îmi pare rău că m-am dus ; cu boii de m-ar trage într-acolo, eu unul nu m-aş mai urni.

Ceea ce m-a impresionat mai mult a fost enorma risipă de talente artistice, irosite în scopuri atît de ieftine. A cincizecea parte dintre acestea, la dispoziţia cuiva cu un cap bine înfipt pe umeri, ar fi fost berechet pentru o pantomimă satisfăcătoare. Pictorii scenografi, costumierii, recuziterii, maşiniştii şi muzicienii sînt, în cea mai mare parte, artişti capabili ; cîţiva interpreţi sînt actori, iar dansatorii nu umblă toţi chiar clătinîndu-se ca struţii. Dar ar fi putut tot atît de bine să bată bulevardul în sus şi în jos cu mîinile în buzunar — sau în buzunarele dlui. Leslie — ţinînd seama cum este folosită abilitatea lor la Haymarket [1]. Acolo nu ar plictisi pe nimeni, decît pe ei înşişi, în timp ce pe Haymarket mă plictisesc pe *mine* — pe *mine* care nu le-am făcut niciodată vreun rău.

Întreaga poveste a fost, aşa după cum scria în program, „născocită şi aranjată de Charles Harris". Nu am nimic cu acest domn, dar aş dori să născocească ceva mai de doamne-ajută şi să „aranjeze" mai puţin. Iată, de exemplu, procesiunea cărăbuşilor. Cînd eram mic, îmi aduc aminte că se afla acasă o carte de entomologie cu planşe colorate. Cărăbuşii înfăţişaţi acolo erau atît de minunaţi şi fantastici, încît te încînta să întorci zeci de planşe în şir. Apoi, albumul o dată închis, se ştergeau repede din minte, aşa cum se întîmplă cînd răsfoieşti paginile unei cărţi ; eşti dornic totdeauna de altceva nou. Un balet de cărăbuşi, iată straşnica idee a dlui. Harris. Dar a folosit-o pînă la epuizare — sau, în sens hiperbolic, întoarce prea multe planşe deodată. Primele cinci minute sînt interesante, următoarele cinci devin plictisitoare, celelalte te obosesc, dar după douăzeci de minute eşti exasperat, iar după alte cinci

[1] Haymarket, stradă cu teatre, la Londra.

Scanned with OKEN Scanner

minute, bolnav. Ca de obicei, doream cu înflăcărare ceva nou, şi cînd colo mi s-au oferit nişte cărăbuşi perimaţi. Coloritul scenic era mereu acelaşi, efectele deopotrivă, muzica la fel, aşa că pînă la urmă am avut impresia că dl. Harris mi-a umblat prin păr cu o maşină timp de jumătate de oră, doar pentru că prima jumătate de minut îmi făcuse plăcere. Procesiunea zînelor şi cortegiul shakespearian au fost mai izbutite ; cel puţin aici găseai unele idei, alipite, ce-i drept, tot atît de gratuit ca şi o bucată din Africa la Imperiul Britanic.

Poate că par prea aspru faţă de pantomimă, ţinînd seama de toate laudele pe care ziarele le-au risipit cu prisosinţă. Dar nu trebuie să uitaţi cei 14 ani care au trecut de cînd am fost ultima dată la un asemenea spectacol. N-am coborît uşurel, Crăciun de Crăciun, scara cu cele 14 trepte, ci am parcurs întreaga distanţă dintr-o dată, prăvălindu-mă. Pe atunci îmi părea rău că interpreţii erau simpli actori, fără a fi în acelaşi timp şi mimi. Închipuiţi-vă cum m-am simţit aflînd acum că nu sînt actori obişnuiţi, ci „actori de varietăţi", fără nici o pregătire în domeniul artei dramatice. Reducerea mascaradei la trei sau patru scene, care durează o oră sau cam aşa ceva, părea inevitabilă, din pricina lipsei de talente, fără de care nu se poate realiza umorul artistic. Nu am văzut niciodată un clovn bun (aceasta o spun fără a căuta să-i aduc vreun prejudiciu dlui. Payne, pe care nici nu-l cunosc), şi tare mi-e teamă că personajul era la fel de incompatibil cu Grimaldi [1], cum era Dundreary [2] cu Sothern. Îmi amintesc de un arlechin strălucit — dl. Edward Royce — care, într-o seară, neavînd ce face, şi-a pus şi paiete. Îmi mai amintesc şi de un pantalone solitar, membru al trupei Lauri, un bătrîn impunător, manierat pînă la pedanterie, frumos îmbrăcat, a cărui uimire şi indignare — faţă de festele ce i se jucau — erau de un haz irezistibil.

Dar mascarada, chiar şi în declin, cu glume stupide, vulgare, arlechini şi colombine care nu au văzut niciodată porţelanuri de Dresda sau tablouri de Watteau, era totuşi alcătuită dintr-un şir întreg de incidente definite, cuprinzînd roluri distincte pentru o femeie bătrînă, pentru un filfizon (pe atunci

---

[1] Joseph Grimaldi (1779—1837), clovn şi mim celebru (n. tr.).

[2] Lord Dundreary, personaj din piesa *Our American Cousin* (1858), de Tom Taylor, interpretat cu succes de E. A. Sothern la New York (n. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

cunoscut ca un fante), un polițist, pentru o slujnică. Polițistul complota, clovnul contracomplota, pantalone încurca toate ițele, iar arlechinul, cel puțin, dansa. Toate astea, la Teatrul Majestății Sale, spre marea mea mirare, se reduseseră la o singură scenă, care dura cam douăzeci de minute. În timpul acesta, doi bufoni, doi pantalone, doi polițiști și mulțimea, fără un rol deslușit, improvizau giumbușlucuri, la întîmplare, cît se poate de ieftine și confuze, simultan, în ungherele opuse ale scenei.

Ideea de a dubla bufonul și pe pantalone este tot atît de absurdă ca și cum dl. Irving l-ar invita pe Edwin Booth să se întoarcă la Lyceum și să reînvie *Othello* cu doi Othello și doi Iago.

Se pune întrebarea : să lăsăm oare lucrurile baltă și să nu mă mai duc niciodată la o pantomimă ? Asemenea soluție ar fi imposibilă. Dl. Harry și Dl. Leslie o vor ține așa ani în șir, întrecîndu-se în a face, care mai de care, cheltuieli sporite de regie, spre și mai marea plictiseală a publicului, cînd pînă și oamenii în toată firea, învățați să fie recunoscători și pentru fleacuri, încep să devină ecoul atitudinilor zeflemitoare ale țîncilor neastîmpărați, de hatîrul cărora, de fapt, este realizat spectacolul. Toată lumea știe exact unde e buba ; chiar și criticii dramatici s-au săturat să tot îndruge binevoitori verzi și uscate pe tema aceasta — pînă cînd un director o să se bată cu palma peste frunte și are să exclame : „Ce-ar fi să încerc o pantomimă în lege ! Ce-ar fi să mă descotorosesc de spurcatul ăsta de regizor, incult, analfabet, care, deși intră cu mîinile pîn' la coate în fondurile mele, nu-i în stare, cu toate sudălmile lui, să dea peste doi figuranți capabili să meargă în același pas, dar-mi-te să mai aibă și mutre de oameni respectabili ! Ce-ar fi să iau eu însumi taurul de coarne, ca artist și om de cultură !"

Ei bine, să presupunem că ar face-o, cu ce va începe ? Mai bine să-i dau cîteva îndrumări explicite, căci, pare-se, nimeni altcineva nu-i va putea fi de folos. În primul rînd, dle. director, descotorosește-te de „consilierul dumitale artistic" — dacă cumva ai unul. Teatrele care adăpostesc asemenea persoane se fac remarcate imediat prin analfabetismul lor. După aceea, reflectează asupra trupei dumitale, în măsura în care o cunoști, pentru a alege dansatorii, acrobații, comicii, care să fie și buni mimi.

Scanned with OKEN Scanner

La Teatrul Majestăţii Sale, de exemplu, baletul de fete ar trebui să reprezinte nişte iepuraşi. Vei putea să-ţi dai seama imediat, numai dintr-o privire, de fetele care au văzut vreodată în viaţa lor un iepure şi care sînt în stare să sugereze mişcarea din cap şi din labe, specifică animalului. Acestea ar trebui alese pentru a porni la lucru în noua pantomimă. Artişti de vază pot fi găsiţi oriunde. La un circ din Amsterdam am văzut o trupă care făcea muzică cu ustensile de bucătărie. Conducătorul era un mim neîntrecut. Imita minunat un dirijor de orchestră, iar atitudinea sa ca maestru al arenei, pe un cal de lemn, depăşea natura însăşi. În *Le voyage en Suisse*, francezul care dacă nu mă înşel se numea Agouste, era unul dintre pantomimii cei mai sensibili. Cînd s-a reprezentat la vechiul Alhambra *Voyage dans la Lune* a lui Offenbach, madame Rose Bell, o franţuzoaică plină de viaţă, s-a remarcat nu atît prin calităţile pentru care publicul de la Alhambra o îndrăgea, cît prin vivacitatea şi expresivitatea mimicei sale. Asemenea exemple arată cum poate fi selectată o trupă de pantomimi de către o persoană cu discernămînt. În sfîrşit, ar trebui să aibă şi o pereche de dansatori, dramatici, tineri, frumoşi, pentru rolul îndrăgostiţilor (arlechinul şi colombina), un bun actor comic pentru rolul valetului intrigant (bufonul), un bătrîn care să joace rolul tatălui-tiran, peţitorul bogat şi bătrîn (pantalone), mă rog, oricine, dar nu detestabilul Ally Sloper de azi.

În fine, ar mai trebui un poet dramatic, care să fie însă şi un povestitor înnăscut şi să ştie O *mie şi una de nopţi* mai bine decît *Doi ochi frumoşi negri*. Poetul vă va istorisi restul.

17 ianuarie 1890

Orchestre

Concertul de săptămîna trecută, dat în sprijinul proiectului pentru înfiinţarea unei orchestre municipale la Londra, mi-a amintit de răposatul Edmund Gurney, care ceruse o orchestră pentru East End. Dacă aş avea vreun cuvînt în această

Scanned with OKEN Scanner

chestiune, n-aş admite ca banii să fie strînşi prin intermediul concertelor şi al listelor de subscripţie, ca şi cum Consiliul Municipal al Londrei ar fi o văduvă în mizerie. O cale mai indicată ar fi să se adune banii prin mîna forte a perceptorului de la miile de oameni avuţi, care nu se duc niciodată la un concert, pentru că „nu sînt muzicali", dar care se bucură totuşi de atmosfera sănătoasă creată de muzică. Aşa cum rîul este folositor celor care nu vîslesc, podurile Londrei locuitorilor din West End, care nu le traversează niciodată, iar căile ferate celor ţintuiţi în pat, tot asemenea muzica bună îndulceşte atît viaţa celor care nu ştiu să deosebească *Imnul naţional* de *Rule Britannia* [1], cît şi celor care pot fluiera toate temele din *Simfonia IX*. Iar acum, dacă am renunţat la oribila absurditate de a pune o taxă destinată întreţinerii podului Waterloo, celor care îl trec, este regretabil că trebuie să ne reîntoarcem la acest sistem ridicol pentru înjghebarea unei orchestre municipale. Desigur, dorim o asemenea orchestră, deşi nu pentru că organizaţiile particulare ar fi rămas cumva în urmă în această direcţie. Dimpotrivă, pentru că acestea trimit în fiecare duminică o procesiune, religioasă sau radicală, pe sub ferestrele mele, din cinci în cinci minute, sau cam aşa ceva, fiecare cu o orchestră în frunte, încît sînt nevoit să le înfăţişez acestor intrumentişti entuziaşti un exemplu de perfecţiune. În Lancashire şi Yorkshire există, după calcule, douăzeci de mii de instrumentişti.

Cînd eram la Bristol acum cîtva timp, în cele 15 minute cît am umblat prin cartierul muncitoresc, într-o duminică dimineaţa, am întîlnit trei orchestre, dintre care două nicidecum rele. La Londra, nu poţi trece, în timpul unei mari „demonstraţii", pe lîngă un convoi lung de kilometri fără să auzi cel puţin două orchestre. Clasele culte, cîteodată, cînd suferă de un atac de nervi, doresc ca cei care cîntă în orchestre să fie împrăştiaţi şi reduşi la tăcere. Acest lucru nu poate fi făcut în mod efectiv acum, pentru că cei ce cîntă în asemenea orchestre depăşesc cu cinci la unul pe cei culţi, iar două treimi dintre ei au drept de vot.

Fie că ne plac orchestrele sau nu, trebuie să ne punem bine cu ele. De aceea, din dorinţa de a fi la adăpost, să le ajutăm

---

[1] Melodie foarte cunoscută compusă de Th. A. Arme (1710—1778).

Scanned with OKEN Scanner

să devină cît mai eficiente. Firește, nu sînt atît de bune cît ar putea fi în prezent, și pînă ce nu vor asculta ceva mai bun decît propria lor muzică, vor rămîne mult și bine așa. Nu au instrumente chiar atît de proaste cum s-ar crede. Chiar dacă nu sînt de cea mai bună calitate — Mahillon, Courtois sau Boosey — întrecerea între fabricanții de instrumente a dus la fabricarea unor alămuri destul de izbutite, dintre tipurile mai simple (cornete, saxhornuri etc.), la prețuri rezonabile, cu plata în rate. Astfel, achiziționarea ocazională a unei tube germane, de exemplu, de la un magazin de amanetări, acordată cu o jumătate de ton mai jos față de prototipul englez din orchestră, se întîmplă astăzi mai rar ca înainte, dar din nefericire se mai întîmplă încă.

Chiar și în orchestrele în care instrumentele sînt toate fabricate după acordajul militar englez, suportabil, cu muzicanți ce nu se lasă pînă cînd nu-și potrivesc acordajul, astfel încît notele pe care le obțin cu ajutorul pistoanelor să fie la unison, de îndată ce muzica trece dincolo de simplele armonii diatonice, se produce un adevărat haos. La apariția unor serii de disonanțe pe tonică — atît de liber folosite în muzica modernă și care au făcut pe cei șase domni din grupul antiwagnerian, la Paris, să-și pună degetele în urechi — muncitorul executant din orchestră nu numai că nu-și dă seama dacă este în ton sau nu, dar de fapt nici nu știe de cîntă nota exactă, atît de ciudat i se pare acordul. În consecință, se mărginește la pașii repezi, banali, din marșurile anoste ale lui Boulanger, pe măsura stilului său de execuție rudimentar. Chiar și un marș de Schubert îl depășește, căci modulațiile, oricît de simple și strălucitoare ar fi, nu sînt doar de la tonică la dominantă, și invers. Singura cale ca să-l salveze de rutină este să-l familiarizezi cu polifonia modernă, în toate formele ei de dezvoltare. Un om cu dare de mînă își poate îngădui acest lucru la pianul său, dar un lefegiu care trebuie să-și cumpere un biet cornet de două guinee, plătit din greu în rate, poate ajunge cel mult să conducă o trăsură a sa cu patru telegari, nicidecum să învețe muzica modernă la un Steinway propriu.

Ar trebui trimisă la Victoria Park, Finsbury Park, la Battersea Park, Packham Rye, Hampstead Heath și Blackheath o orchestră numeroasă, bine plătită, foarte apreciată, pusă la punct pînă în cele mai mici amănunte și minunat echipată, cu un dirijor care să socotească muzica mai presus de aplauze, de

Scanned with OKEN Scanner

posibilitatea de a fi înnobilat, mai presus de loialitate, morală, religie şi de oricare alte considerente pămînteşti şi nepămînteşti, pe scurt — un August Manns al municipiului. Aceasta este singura cale de a face orchestrantul de pe stradă şi patronii săi să înveţe că paşii accelerați de marş, cu cele trei acorduri ale lor şi o mudulaţie, au fost îmbunătăţiţi de Schubert, Offenbach, Auber, Rossini, de Weber, Mendelssohn şi Goetz, în sfîrşit, de Beethoven şi Wagner. Numai pricepînd toate acestea cu propria ureche se va alege cu un bagaj mai temeinic de cunoştinţe despre muzică, faţă de cel care află că Wagner e „minunat" din lectura cronicelor de specialitate, la ordinea zilei. Pînă la urmă îşi va scoate toate cheltuielile, căci atunci cînd trece drept consumator şi producător de muzică bună, rezultatul va fi : condiţii ieftine, săli pline, ajungîndu-se astfel la o reducere chiar şi a preţului de cost exorbitant al operei. Gîndiţi-vă la aceasta, scumpii mei magnaţi, voi ale căror nume orientale le citesc pe uşile lojilor cînd cutreier coridoarele dlui. Harris, seara, în timpul antractelor, şi nu lăsaţi să se zădărnicească, din lipsă de subscripţii, „Fondul Orchestrei Municipale".

2 iulie 1890

Opera comică

Stagiunea muzicală a profitat de festivităţile nupţiale de la Curte şi a căzut în letargie, iar acum, pare-mi-se, ar putea fi considerată moartă de-a binelea. Şi-a dat duhul, smerită, cu o cantată la Crystal Palace, în cadrul Festivalului Haendel, la preţuri populare, şi a fost pusă niţel pe picioare, aseară la Criterion, de către dl. Wyndham, printr-o zgîlţîitură paternă, care a readus la viaţă *La Fille de Madame Angot*, spre profitul vizitatorilor autumnali. Că a fost o stagiune bună ori rea nu v-aş putea spune. Numeroase asigurări, obişnuite de altfel că a fost „cea mai proastă de pînă acum", te încolţesc de pretutindeni. Ceea ce pot spune este că mie mi s-a părut o stagiune foarte încărcată, deşi strădaniile mele au fost înlesnite prin retragerea unora dintre trepăduşii noştri, după o luptă inegală

Scanned with OKEN Scanner

cu critica mea. Privind înapoi, cu ani în urmă, îmi amintesc, cu oarecare satisfacţie şi nădejdi, de eşecul unui mare număr de opere comice. Nu erau mai proaste decît cele ce au urmat, din contră. Cît despre latura muzicală — compoziţia şi execuţia deopotrivă — se remarcă o îmbunătăţire constantă. Opera comică face astăzi schimb de artişti şi cu opera mare, iar formaţiile pentru oratorii şi orchestre, comparate cu cele precedente, sînt minunate, magistrale.

Dificultatea constă în ceea ce priveşte aspectul dramatic. Mi-am exprimat deseori părerea, cît se poate de deschis, asupra libretistului obişnuit al operelor comice şi între timp nu mi-am schimbat cîtuşi de puţin punctul de vedere. Încercarea dlui. D'Oyly Carte de a menţine scena Savoyului la nivelul din vremea lui Gilbert, apelînd la domnii Grundy, Barrie şi Conan Doyle, face parte dintr-o politică sănătoasă, chiar dacă aplicarea ei mai poate, cînd şi cînd, da greş. Dar, deocamdată, efectul asupra actorilor de operă comică mai tineri, experimentaţi într-un hal fără de hal cu lucrări dramatice proaste, a fost că cei mai mulţi dintre ei nu ştiu să interpreteze un rol, iar cînd le încape în mînă o lucrare bună, pur şi simplu, nu sînt în stare să o realizeze. Pe o scenă obişnuită, incapacitatea actorilor este salvată de ingeniozitatea autorilor, care, născocind cu dibăcie, în mod constant şi efectiv, rînduri întregi, situaţii şi părţi de regie scenică, reduc funcţia actorului doar la înfăţişarea unor maniere scenice mai mult sau mai puţin bune. Libretistul obişnuit de operă nu are însă măiestria de a pune nişte fragmente izbutite în locul unei interpretări izbutite, şi nici fantezia să scrie drame de natura celor care stimulează pe actor în a realiza creaţii autentice şi chiar să-i înveţe ce au de făcut.

Astfel, în ceea ce priveşte latura dramatică, opera comică a ajuns să însemne mai mult o piesă fără conţinut, şi uneori de prost gust, realizată de cîrpaci îngîmfaţi, care au toată nepriceperea diletantului, dar fără spiritul de dezinteres al acestuia — vreun comic doi experimentaţi şi populari fiind aruncaţi printre ei spre a ajuta restul să o scoată la capăt cu nişte glume, pe măsura puterii lor de improvizare.

Efectul acelui şir întreg de eşecuri în faţa publicului — începînd cu opera *La Grande Duchesse*, remarcabilă prin libretul plin de duh şi partitura exuberantă, şi sfîrşind cu ultimele ciurucuri ale şcolii (mînjită din capul locului, trebuie să recu-

Scanned with OKEN Scanner

noaştem, de un soi de libertinism pe care noi l-am luat drept un talmeş-balmeş fără nici un farmec) — pare acum să fie aproape complet. Pe vremea cînd asistam la spectacolul cu *La Grande Duchesse* şi tremuram de groază ca la ceva înspăimîntător, cînd snoavele decoltate pe scena lui Schneider formau tipicul conversaţiilor politicoase şi tinerii nu erau admişi la cancanul introdus în actul II, considerat un spectacol ce i-ar fi putut corupe, marele public capătă o impresie de neuitat despre opera bufă — căreia îi atribuia rolul de iniţiere în viaţă, de la *a* la z, şi aceasta în mod încîntător — obiectivul principal al unei vizite în Parisul lui Napoleon al III-lea, reprezentat de fapt în imaginaţia britanică îndeosebi prin *Mabille Gardens.*

Amatorii de teatru, în genere, ar putea fi împărţiţi în trei grupuri. Mai întîi, un număr foarte restrîns de experţi, cunoscători ai valorii exacte a unui spectacol, care, dacă nu le-a fost pe plac, nu mai repetă experienţa. Apoi, grupul mult mai mare al celor ce pot fi atraşi prin laude sau dintr-o curiozitate generată de noutăţi cu „priză", a căror valoare e amplificată de două sau trei ori faţă de cea reală. În al treilea rînd, mulţimea celor care, atunci cînd imaginaţia le este tulburată, vor lua totul amplificat de la puterea a zecea pînă la un milion, în raport cu valoarea reală, ajungînd astfel ca tot ce intră în cîmpul său vizual, director de scenă, compozitor, autor, actor comic sau chiar critic, să fie un erou. Cînd un gen de artă, la început destul de bun ca să aibă „priză", decade treptat, aşa cum s-a întîmplat cu opera bufă, primul grup se depărtează imediat, iar cîţiva ani mai tîrziu, al doilea merge încet, încet pe urmele lui.

Al treilea însă îşi păstrează încă iluziile şi se bucură mai mult pe măsură ce piesa în chestiune îi devine tot mai familiară, mai evidentă, banalizîndu-se. În acest joc frenetic, directorii profită pînă la dispariţia generaţiei respective, cînd idolii săi sînt prea decrepiţi ca să mai atragă noi adoratori. Directorii încearcă încă să stoarcă foloase din rămăşiţele curentului Offenbach. Pentru dl. D'Oyly Carte, problema la ordinea zilei este cum să ţină curentul Gilbert-Sullivan să nu se ducă de rîpă după curentul Offenbach.

Aceasta fiind situaţia, se pune o întrebare interesantă : De ce să nu ne întoarcem şi s-o luăm de la capăt ? Generaţiile de spectatori, din fericire, au o durată mai mică decît generaţiile oamenilor — căci cei mai mulţi încep să frecventeze teatrul

Scanned with OKEN Scanner

abia cînd ajung să capete cheia de la uşa casei şi bani de buzunar, dar nu au încă o familie ; şi odată ajunşi la stadiul de a-şi înjgheba o familie şi (în consecinţă) fără bani de buzunar, renunţă să mai dea pe acolo. În privinţa mea, se poate matematic demonstra că am trecut definitiv peste timiditatea adolescentului, care încă te sileşte să te consideri tînăr. Nu sînt totuşi atît de bătrîn cum s-ar putea presupune, judecînd după înţelepciunea şi seninătatea ce se desprind în scrisul meu. Trecerea timpului îmi este reamintită cu fiecare „reluare" scenică de numărul acelora — contemporanii mei după toate probabilităţile — în ochii cărora operele, piesele şi artiştii, pentru mine de ieri parcă, sînt pentru ei ca Richard al lui Edmund Kean ori Medeea jucată de Pasta. Abia m-am dezobişnuit să mă mai consider copil, pentru că nu l-am văzut niciodată pe Charles Kean, Macready sau chiar Grisi, că m-am şi trezit confruntat cu o generaţie avînd aceleaşi principii în privinţa lui Titiens şi Costa, Julie Mathews şi Stoyle. Frecventînd teatrele timp de douăzeci de ani, devii un veteran, un cetăţean bătrîn, în faţă recunoscut drept o autoritate, iar în spate un hodorog bătrîn — pînă a nu ajunge la 40 de ani — cu mult înainte de a începe să fie considerat un tînăr fără sensibilitate. Aşa stînd lucrurile, *La Grande Duchesse* şi *La Fille de Madame Angot* pot cu siguranţă să fie reprezentate ca noutăţi absolute. *La Grande Duchesse* şi *La Belle Hélène* aparţin deceniului al şaptelea iar *Madame Angot,* începutului celui de-al optulea. În comparaţie cu acestea, *Madame Favart, Le voyage dans la Lune* şi *La Fille du Tambour Major* sînt lucrări ca total recente, deşi apte pentru reluări — dacă se dovedesc a fi oportune. Acel *Zeitgeist,* spiritul epocii, urmîndu-şi calea pe nesimţite, şterge întrucîtva înflorirea strălucitoare a operelor, la fel cum se sting culorile dintr-un pastel, şi chiar o operă bufă ca *Don Juan* de Mozart, care nu durează numai o epocă, ci tot timpul (adică vreo cîteva sute de ani), supravieţuieşte în repertoriul operei ascultată aproximativ o dată pe an, în loc să devină cunoscut, făcînd furori, printr-o serie de cinci sute de spectacole.

Don Juan este cu totul diferit de *Madame Angot.* Aş dori să am la dispoziţie cîteva exemple de muzică pentru a demonstra pe viu ce ar fi făcut Lecocq din *Là ci darem la mano.* Mai întîi ar fi compus doar prima secţiune şi a patra, iar apoi le-ar fi repetat fără să schimbe o notă. În al şaselea şi al şap-

Scanned with OKEN Scanner

telea deceniu, nimeni nu s-ar fi sinchisit de aşa ceva. Offenbach e plin de asemenea exemple, iar Sir Arthur Sullivan nu se dădea în lături să ne ofere dovada cea mai flagrantă în corul marinarilor, cu care se începe *Vasul majestăţii sale, Pinafore*. În felul acesta, compozitorul nu şi-a mai bătut capul să compună, de unde şi vasta popularitate a lucrării, căci melodiile puteau fi lesne învăţate. Nici nu mai trebuie să spun că pentru încuviinţarea acestui gen există o serie de precedente, începînd cu *Vicarul din Bray* pînă la finalul *Simfoniei cu cor* a lui Beethoven. Totuşi există o diferenţă între repetarea unei fraze pentru că merită să fie repetată şi una care nu merită. Aria precupeţei descriind cariera lui Madame Angot, în primul act al operei lui Lecocq, poate fi luată drept un exemplu grăitor al unei serii de repetări de fraze care n-ar merita să fie auzite nici măcar o dată, cu atît mai mult de două ori. Acest procedeu desfăta publicul în 1873, dar din fericire, sîmbăta trecută, în anul 1893, superficialitatea genului s-a văzut cît de colo, chiar de la primele acorduri ; şi dacă restul n-ar fi fost ceva mai bun, aş fi categorisit opera drept *vieux jeu*, de la un capăt la altul.

Probabil că progresul în acest domeniu se datorează în mare parte lui Wagner, deoarece chiar compozitorii noştri de operă comică s-au deprins să îmbine, sistematic, repetarea cu variaţiuni şi teme aparent inepuizabile, încît au ajuns să priceapă perfect de bine rigiditatea absurdă a repetărilor la Offenbach şi Lecocq, şi nu se mai inspiră din ei cu atîta impertinenţă. Oricum, sîmbătă seara a fost clar că vechea umplutură de cadril, în ciuda vioiciunii ei mecanice, nu va mai trece drept muzică lirică sau dramatică, nici chiar într-o operă bufă. În ceea ce priveşte corul conspiratorilor, succesul său iniţial pare să fi vaccinat naţiunea engleză împotriva unei recidive a epidemiei, căci nici măcar nu a mai fost bisat.

Deşi susţineam că acompaniamentul orchestrei s-a îmbunătăţit simţitor în ultima vreme, totuşi de astă dată a sunat cam slab. Aceasta s-a datorat în parte dlui. Wyndham, care, după cum ştiu cei ce-i frecventează teatrul, nefiind în stare să judece o orchestră, nu şi-a luat măsurile de precauţie necesare, lucru obişnuit la Lyric sau la Savoy. Orchestra, cu toate acestea, s-a comportat îndeajuns de bine, dovedind că de acum putem aştepta mai mult conţinut şi colorit în acompaniamente, şi nu numai o simplă interpretare de mîntuială, superficială.

Scanned with OKEN Scanner

De altminteri, opera a rezistat foarte bine încercării de reluare. Punerea în scenă, pentru un teatru din West End, a fost incontestabil modestă. Capriciile acelei perioade *incroyable* au fost reprezentate în mod facil şi fără fantezie. Coriştii de fapt au cîntat mai puţin ; de cele mai multe ori au zbierat, au ţipat şi au răcnit într-un fel care ar fi mers poate într-un teatru mare — la Criterion însă a fost intolerabil. Bărbaţii, în special, au lăsat foarte mult de dorit. Îl impor pe dl. Wyndham să-i trimită pe toţi pentru o săptămînă într-o catedrală somptuoasă, să înveţe cum să facă zgomot în mod civilizat, acceptabil. Succesul spectacolului s-a datorat integral personajelor principale. În *Madame Angot*, totul depinde de Clairette şi Lange ; dra. Decima Moore şi-a bătut cumplit capul cu Clairette şi a salvat triumfal primul act, cu toate că, în al treilea, străduania ei de a întruchipa precupeaţa vulgară, veselă, îngîmfată şi arţăgoasă a lăsat impresia unei interpretări destul de forţate şi, în măsura în care a avut succes, iremediabil britanică.

26 iulie 1893

Yvette Guilbert

A apărut o altă mare artistă. Cred că de fapt trebuia să mă fi familiarizat cu felul său de a cînta încă de la recepţia, la care am luat şi eu parte, oferită de Presa engleză (criticii muzicali *nu* au fost incluşi) la hotel Savoy, săptămîna trecută ; dar la drept vorbind n-o mai auzisem pînă atunci. Adevărul este că eu nu-s un bun parizian. N-am fost niciodată la Chat Noir ; i-am privit reclamele de pe bulevarde de nenumărate ori, fără să fi avut cîtuşi de puţin convingerea că simţămîntul de a mă afla pe primul plan şi cel mai avansat al vieţii din epoca mea ar trebui să culmineze acolo. Pentru mine, a merge la Paris înseamnă să te duci cu cincizeci de ani înapoi în civilizaţie, să petreci o noapte neplăcută şi să o iei din loc, a doua zi, cît mai devreme posibil. Ştiu, firește, că trebuie să existe

Scanned with OKEN Scanner

la Paris locuri şi cercuri care nu sînt chiar atît de anacronice, dar încă nu le-am descoperit ; şi chiar de le-aş fi găsit, ce figură aş fi putut face eu acolo cu singura mea armă la îndemînă — limbajul, şi ăsta stîlcit ?

Iată de ce nu am văzut-o niciodată pe dra. Yvette Guilbert, pînă cînd Monsieur Johnson, de la „Figaro", a prezentat-o unui auditoriu ales cu grijă din persoanele cel mai puţin indicate (în mare parte) la hotel Savoy, după cum am mai spus. Monsieur Johnson, ca un veteran ce este, nu se va simţi jignit de comentariile mele, care vor să demonstreze doar că el „îşi aminteşte încă de puterea frumuseţii" ; de aceea, să nu mi se ia în nume de rău dacă spun că remarcile sale adresate publicului, prezentînd-o pe dra. Guilbert, au fost nişte inepţii, deoarece cuvintele-i erau trădate de emoţie. Cînd tînăra a apărut, de la prima vedere îţi dădeai seama că nu era, pur şi simplu, o vedetă de music-hall, ci una din cele şase persoane prezente în sală, într-adevăr înzestrate. Este vrednic de remarcat că în orice adunare formată din bărbaţi sau femei există întotdeauna o femeie printre primii şase, cei mai destoinici, şi de aceea eu, care am experienţă destul de vastă în activitatea comitetelor societăţilor mixte, am ajuns la concluzia că persoana cea mai eficientă în lumea asta este uneori cîte o femeie ; dar acum nu înseamnă că trebuie să fie confundată cu femeia de duzină — sau cu bărbatul de duzină — pe care nimeni, între noi fie spus, n-o ia niciodată drept o fiinţă matură, responsabilă.

Atunci cînd e vorba de o femeie aleasă, nu prea te întreci cu „omagii", o priveşti în mod favorabil sau nefavorabil, tot aşa cum priveşti şi bărbatul din categoria celor deosebiţi. Numai că faţă de ea ai o anume teamă, datorită emancipării sale din acea stare maladivă a conştiinţei, atît de dezaprobată de Ibsen, şi care face ca bărbatul să cadă pradă unor scrupule nefireşti. De aceea, din cînd în cînd, trebuie să te aperi de ea sau, cînd îţi este aliată, să-i călăuzeşti aptitudinile către activităţi brute, în aşa chip, încît domnii cavaleri, care nu concep ca vînturile cerului să sufle prea tare pe faţa unei femei, să se îngrozească la gîndul că ar putea ajunge capabilă de a coase nasturi.

Pe scurt, cavalerismul şi manierele devin inutile în mîinile dumitale, în afară doar de cazurile de sporovoială cu lumea femeilor, cu care trebuie să te porţi pe măsura temperamentu-

Scanned with OKEN Scanner

lui lor intempestiv, la fel, de altminteri, ca atunci cînd e vorba de tagma bărbaţilor. Totuşi o scoţi mai bine la capăt cu spiritele voluntare feminine, care în general nu suportă cavalerismul, manierele galante sau orice formă de ascendent din partea bărbaţilor. Aşadar, să-i lăsăm pe alţii, care n-au primit genul meu de educaţie, să o copleşească pe domnişoara Guilbert cu complimente. Cît despre mine, de îndată ce s-a urcat pe estradă — cu acea impecabilă familiaritate, dominînd situaţia, atitudine dezvăluită mai ales prin lipsa artificiozităţii, maniere obişnuite la favoritele care cuceresc admiraţia publicului fără să ştie cum şi de ce — am fost numai ochi şi urechi, vrînd să pricep care sînt trăsăturile caracteristice acestei personalităţi remarcabile.

Şi n-am fost dezamăgit, cîtuşi de puţin, în aşteptările mele. Se amuza spunînd interlocutorilor săi că nu ştie să cînte, că nu are joc de scenă ; şi poate că ar fi avut foarte puţin haz dacă nu era una din cele mai valoroase cîntăreţe şi artiste de pantomimă din Europa. Programul şi l-a alcătuit din trei părţi : cîntece ironice, cîntece dramatice şi, poate aici e mai bine să folosesc denumirea franceză, *Chansons Légères*. Deşi dra. Guilbert cîntă imnurile unei străvechi credinţe, foarte apreciate de noi, totuşi nu-i acordăm un nume şi un loc anume. *Chansons ironiques* sînt cîntate cu pasiune şi sarcasm, expresie ce nu ar fi fost posibilă fără un profund substrat afectiv ; şi dacă există ceva de care să fii convins, după ce ai auzit-o interpretînd *Les Vierges*, aceasta este interpretarea desăvîrşită a respectului ei de sine, într-o atitudine faţă de viaţă, diferită de cea a doamnelor britanice.

Cine izbuteşte să dea artei o strălucire incandescentă trebuie să fie, fără doar şi poate, stăpînit de un anume fanatism. Cîntecele în care Mlle Guilbert îşi exprimă imensa-i ironie ascund miezul unei propagande, care nu-i nicidecum ascetismul. Nu eu ar trebui să iau apărarea acelei propagande împotriva unei categorii sociale foarte numeroase şi respectabile din Marea Britanie, care nu vede în viaţă altă alternativă alături de ascetism decît desfrînarea. Eu încerc doar să semnalez starea de lucrări, pentru a feri lumea de acest mod de a gîndi, în cazul cînd s-ar duce s-o trateze pe Mlle Yvette aşa cum străbunii săi au tratat-o pe Ioana d'Arc.

Poate totuşi vor rîde doar, cu rîsul nevinovat al doamnelor britanice, care, neînţelegînd franceza şi nedorind să se dez-

Scanned with OKEN Scanner

văluie, rîd împreună cu ceilalţi, tocmai la acele pasaje care au împiedicat-o pe Mlle Guilbert de a invita la recepţia sa presa şi feţele bisericeşti. Cu toată dicţiunea ei superbă, nici eu n-am priceput decît jumătate din versurile sale. Dacă partea pe care am înţeles-o aş auzi-o într-o baladă de salon a dlui. Cowen sau Sir Arthur Sullivan, m-ar surprinde la culme, dar trebuie să adaug că nu am fost cîtuşi de puţin mirat sau dezgustat. Deşi recunosc artistului dreptul nelimitat de a înfăţişa în artă orice aspect al vieţii, totuşi sînt indignat atunci cînd îmi dau seama că încearcă să abuzeze de răbdarea mea prin glume deşucheate.

Realitatea este că spectacolul drei. Guilbert a fost în cea mai mare parte mult mai serios în esenţă decît o operă italiană obişnuită. Nu fac nici o aluzie la cîntecele dramatice ca *Le Conscrit* şi *Morphinée*, pe care oricare artistă le-ar putea cînta cu acelaşi efect, doar mai puţin distins. Mă gîndesc la *Les Vierges*, *Sur la scène* şi la îngrozitoarea *La Pierreuse*. O *pierreuse* este, după cît se pare, o prostituată care ademeneşte victimele şi apoi le sugrumă. Cîntecul povesteşte cum aceasta dă tîrcoale noaptea în jurul fortificaţiilor Parisului şi atrage în cursă pe cine ştie ce burghez întîrziat pe acele meleaguri, intrînd în vorbă cu el. Apoi scoate un strigăt ciudat, prin care cheamă călăul. Acesta apare, se năpusteşte asupra prăzii — apoi restul este înfăţişat ca refrenul unui adevărat dans războinic. Ultimele versuri, mai puţin lugubre, descriu nu un act de tîlhărie, ci ghilotinarea tîlharului. Cîntecul este de o frumuseţe macabră, încît parcă vezi femeia, în mijlocul mulţimii, acolo la „La Roquette", auzi strigătul acela cunoscut, înăbuşit, cu care îl salută parcă pe nenorocitul luat pe sus, ţi se pare că vezi cum capul îi zboară de pe umeri, dar mai presus de orice, simţi un fior în faţa groazei şi durerii înfrînte la această creatură de înflăcărarea bestială produsă de sinistrul spectacol al uciderii unui om, în chipul cel mai senzaţional.

Întocmai cum lumea n-ar mai bate copiii, dacă ar cunoaşte efectul real al acestei acţiuni asupra tovarăşilor lor de joacă, presupunînd că ar aplica o lecţie sănătoasă de luare aminte, tot astfel şi guvernul francez ar desfiinţa execuţiile publice (şi cele particulare poate, de asemenea) *sans phrase* dacă s-ar duce să o audă pe Mlle Guilbert cîntînd *La Pierreuse*.

Din punct de vedere tehnic, Mlle Guilbert este o artistă desăvîrşită. De la început pînă la sfîrşit, efectele sînt obţinute

Scanned with OKEN Scanner

în chipul cel mai simplu şi cu o perfectă pondere. Asemenea grecilor antici, fără a mai menţiona artiştii de music-hall, ea se sprijină pe registrele mediu şi inferior ale vocii sale, acestea fiind cele mai potrivite pentru declamaţii bine controlate ; iar graţie unei urechi fine şi al unui delicat simţ ritmic, „cantabilul" ei este încîntător. Felul în care stăpîneşte fiecare formă de exprimare este cît se poate de remarcabil, timbrul ei ajungînd de la patosul cel mai pur şi mai dulce pînă la cel mai aprig cinism parizian.

Nimic la ea din agitaţia zgomotoasă şi poza forţată a cîntăreţelor noastre de music-hall. Aş sugera membrilor Consiliului Municipal al Londrei, care urmăresc să ridice nivelul spectacolelor de music-hall, că cel mai nimerit lucru în acest sens ar fi să creeze drei. Guilbert condiţiile cuvenite ca să organizeze, în mod susţinut, o serie de reuniuni, asemenea celei oferite Presei engleze, şi pentru dra. Marie Lloyd, dra. Katie Lawrence, precum şi pentru alte eminente primadone engleze, cu scopul de a le da posibilitatea să înţeleagă, în sfîrşit, că genul de music-hall nu exclude rigurozitatea şi fineţea clasică de interpretare, fără a împieta cîtuşi de puţin verva scenică, şi că autorul cîntecelor de music-hall poate fi, la urma urmelor, spiritual şi chiar poet.

16 mai 1894

MUZICA ŞI RELIGIA

Ce înseamnă să fii religios ?

Unul din multele ponoase ale profesiunii mele este şi acela că mi se cere să umblu prin tot felul de locuri, cu excepţia bisericii, unde pînă acum am refuzat, pur şi simplu, să mă duc. Pentru evlavioşi sînt un zeflemist, iar pentru muzicieni un religios. Ce are de a face un om care ştie *Die Zauberflöte*, *Oda bucuriei* de Schiller din *Simfonia IX* şi *Parsifal* cu colectele voastre publice, de zilele sfinţilor, cu cîntecele vecerniilor şi toate celelalte ? Nu cred că mulţi din cei care îşi ispăşesc lipsa

Scanned with OKEN Scanner

lor fundamentală de credinţă, petrecînd cîteva ceasuri de penitenţă duminica în biserică săptămînal sau la două săptămîni o dată, fac acest lucru din alt motiv decît să scape de pedeapsă ; şi dacă-i aşa, atunci ei sînt împovăraţi pînă peste cap de păcate, deşi nu-şi dau seama. Dar pentru că eu îmi dau seama, trebuie să am faţă de ei, sărmanii, simţăminte prietenești şi îngăduitoare, aşa cum se cuvine să se poarte cel care e mai fericit şi mai norocos. Oricum, m-am dus totuşi la biserică marţea trecută, la St. Nicolas Cole Abbey.

L-am găsit destul de greu pe Sf. Nicolae. Are o turlă veche ce se ridică printre magazinele din strada Tamisei. Aruncînd o privire doar, mi-am dat seama că dacă există şi orgă înăuntru nu va mai fi loc şi pentru mine. Biserica dădea impresia că nu mai fusese deschisă de la marele foc al Londrei. Aşa că m-am îndreptat spre o casă în cărămidă, pe care am luat-o drept casă particulară a sfîntului, dar acolo am fost sfătuit de către o doamnă tînără să mă reîntorc în strada Regina Victoria şi să cercetez împrejurimile ; abia am ajuns, că l-am şi zărit pe Sf. Nicolae privindu-mă drept în faţă de pe celălalt trotuar al străzii. Înăuntru erau vreo şaizeci de persoane, ascultîndu-l pe dl. John Runciman, care se lupta cu o orgă zgomotoasă şi greu de stăpînit, cîntînd :

1. *Andante con moto* din *Simfonia în do minor* de Beethoven ;
2. *Preludiul la Parsifal ;*
3. *Fuga pentru orgă în la minor* de Bach ;
4. *Marşul funebru* din *Gotterdämmerung* ;
5. *Witenagemot* de Marshall-Hall ;
6. *Preludiul la actul III din Lohengrin.*

Iată programul potrivit pentru un recital de orgă într-o biserică. Un organist care intepretează Guilmant şi Lemmens, terminînd cu o transcriere a corului *Alleluia,* introducînd chiar şi fuga pe care a scris-o pentru titlul său de doctor, ar fi mult mai nimerit în afara bisericii, la un pian mecanic, după care cel puţin ar putea dansa fetele. Dar cel care se dedică lui Wagner şi Bach, interpretîndu-i cu multă fantezie, la fel ca dl. Runciman, ar putea pînă la urmă să-i determine pe oamenii cei mai de seamă din parohie să vină la biserică, unde să aibă ceva de învăţat. La unele biserici s-ar putea ajunge chiar ca

Scanned with OKEN Scanner

organistul să facă educaţia pastorului, deşi nu e cazul cu Cole Abbey, unde, mi-e greu să spun, pastorul (predicatorul Shuttleworth, un socialist creştin vînjos) cîteodată se cam căzneşte cu educarea organiştilor.

25 martie 1890

Messiah de Haendel

Crăciunul fiind o perioadă de veselie a anului, muzica, pentru că întunecă cel mai mult bucuria englezilor, cu prefăcătoriile ei intolerabile, ajunge să fie din toată inima lăsată la o parte pînă ce vine vremea reluării lucrului, a îndatoririlor, a studiului intelectual şi a cîtor şi mai cîtor alte asemenea neplăceri. În consecinţă, mecanismul meu critic s-a cam rablagit. Aş fi putut evita ruginirea asistînd la prezentarea, obişnuită de Crăciun, a oratoriului *Messiah* de Haendel — deşi de mult îmi dădusem seama că aprecierea justă a acestei opere este imposibilă într-o ţară creştină. Importaţi un cor de păgîni, care să nu fie constrîns de nici un fel de considerente sociale şi să atace părţile corului cu nestăvilită sinceritate şi expresivitate dramatică, şi mă voi grăbi să mă duc la asemenea spectacol, chiar dacă numai pentru a fi martor la desfătarea publicului şi dezamăgirea criticilor. Dar asta se poate întîmpla doar dacă s-ar permite aici o asemenea necuviinţă. Avem cu toţii destulă experienţă în ceea ce priveşte Haendel cîntat la biserică, iar starea de spirit a celui care merge în acest lăcaş este de pură prosternare abstractă. O atitudine inteligentă, activă ar fi de-a dreptul scandaloasă. Astfel, am ajuns să ne obişnuim de a-l cînta pe Haendel ca şi cum n-ar însemna nimic ; dar deoarece, întîmplător, el reprezintă totuşi foarte mult, fără nici un fel de şagă, noi ştim mai puţin despre el, în Anglia, decît băştinaşii din insulele Andaman — ei cel puţin nici n-au auzit de Haendel, pe cîtă vreme noi am auzit de el, dar am auzit prost. Cînd asculţi o mie de tineri englezi respectabili care îşi fac drum anevoie prin acel *Căci el îi va purifica pe fiii lui Levi* ori re-

Scanned with OKEN Scanner

petînd *Să-l mîntuim căci în El îşi găseşte desfătarea,* pe exact acelaşi ton molcom şi umil ca în *Urmele vergilor de pe trupul lui ne vindecă,* sau tăbîrcindu-se cu un *Alleluia,* ca şi cum ar avea de-a face cu un soi superior de trăsură familială — toate acestea sînt ridicole. Cînd însă ţara se apucă să laude aceste imposturi corale, greoaie, truda de a realiza cu forţa brută a o mie de gîtlejuri ceea ce poate fi obţinut numai cu meticulozitate artistică şi iscusinţă, atunci eu îmi pierd, într-adevăr, răbdarea. În loc să se risipească sume uriaşe de bani pe aşa numitele Festivaluri Haendel, de ce oare nu s-ar pregăti o audiţie, repetată cu multă grijă şi profund studiată, a oratoriului *Messiah* de Haendel, la St. James's Hall, cu un cor alcătuit din douăzeci de artişti capabili ? Cei mai mulţi dintre noi am fi bucuroşi să auzim lucrarea interpretată cu seriozitate, încă o dată, înainte de moarte.

Totuşi, dacă nu am fost la *Messiah,* m-am încumetat să mă duc la o pantomimă, deşi nu sîntem în stare, la Londra, să reprezentăm pantomime acceptabile, exact din aceleaşi motive care ne împiedică să realizăm audiţii acceptabile cu *Messiah.* Experienţa nu am avut-o însă la Londra. Mă aflam într-o seară la Bristol şi, cum n-aveam altceva mai bun de făcut, m-am dus să-mi dau seama dacă pantomima, ca gen, este într-adevăr pe moarte. Ei bine, mă văd obligat să spun că mi se pare tot atît de vie ca acum douăzeci şi cinci de ani. Zîna, cîntînd în Vechiul Madrid la intrarea în grota unde Aladdin a găsit lampa, era ascultată cu adînc respect, considerată ca exponenta unei înalte măiestrii vocale, în timp ce în grotă Vrăjitorul cucerea publicul cu cele cincizeci de versuri ale lui. Decorurile, înfăţişînd o scenă noaptea pe stradă, cu felinare chinezeşti, peisaj cu sălcii, aveau calitatea artistică adecvată împrejurării ; iar absurditatea întregii poveşti, din punct de vedere dramatic — destul de amuzantă, dacă o priveai cu îngăduinţă ca pe o distracţie duminicală, fără pretenţii. Lipsea procedeul de a prezenta mereu aceeaşi idee stupidă, de nenumărate ori, în diferite chipuri, pînă cînd să se fi irosit cele o mie de lire plictisînd publicul într-un hal fără de hal. Şi deşi nu prea am pretenţia de a fi crezut — aflaţi că nu era nici picior de copil sub zece ani pe scenă. L-am povăţuit pe dl. Macready Chute, regizorul, că trebuie să vină la Londra să înveţe de la regizorii noştri vestiţi cum să cheltuiască de zece ori mai mulţi bani pentru o pantomimă, ca să obţii,

Scanned with OKEN Scanner

în schimb, ca valoare artistică, doar a zecea parte. I-am spus că dacă tînjea după faima metropolei, să-şi ia ca motto următoarele trei cuvinte : „cheltuieli, superficialitate, vulgaritate", şi că în curînd o piesă de prestigiu nu se va considera pe deplin realizată fără ajutorul său. L-am părăsit dîndu-i aceste sfaturi şi asigurîndu-l că am simţit, acum mai mult ca oricînd, ce privilegiu este să locuieşti într-un centru artistic ca Londra şi să te duci la Bristol dacă vrei să vezi o pantomimă bună, iar la Bayreuth pentru cea mai izbutită operă.

21 ianuarie 1891

Din nou despre Messiah

Părerile mele despre Festivalul Haendel sînt cele ale unui admirator convins şi înflăcărat al lui Haendel. Oratoriul meu preferat este *Messiah*, căruia i-am dedicat multe din orele pe care alţii le trec citind pe Shakespeare, Scott sau Dickens. Dar cu toată această înclinare primordială pentru Haendel, preocuparea mea rămîne totuşi aceea a criticului, care, chemat să-şi spună părerea asupra meritelor unei reprezentaţii cu patru mii de interpreţi, trebuie să judece aceste condiţii anormale după efectul lor asupra lucrării, cu aceleaşi vederi largi, ca şi cum ar fi numai patru sute de interpreţi, patruzeci sau chiar patru. Şi mă simt obligat să adaug că cel care, judecînd astfel, pronunţă un verdict unic şi necompetent referitor la Festival îşi fură singur căciula. Aceleaşi condiţii care fac un cor să fie măreţ, impunător, sublim chiar, pe un altul îl fac greoi, mecanic, fără nici o noimă. Iată, de exemplu, nici chiar o armată întreagă de cîntăreţi nu poate fi îndeajuns de grandioasă pentru corul din *Alleluia* sau pentru aria *Vezi eroul cuceritor*. În aceste coruri, fiecare corist în parte ştie, fără să fi studiat sau să i se fi explicat, ce trebuie să facă sau ce simţămînt să aibă. Pînă şi publicul este îndemnat parcă să cînte, iar cei care au cîntat prin coruri dau de multe ori frîu liber acestui impuls.

Scanned with OKEN Scanner

Chiar în prima zi am văzut cîţiva dintre vecinii mei alăturîndu-se cîntăreţilor, iar dacă sentimentele mele în acea clipă mi-ar fi îngăduit să fac un efort artistic controlat, potrivit, cred că n-aş fi fost în stare să mă abţin. În cazul de faţă, am luat totuşi exemplul lui Albani, care, trebuind să-şi păstreze vocea pentru *Ştiu că Mîntuitorul meu trăieşte*, a ţinut partitura tot timpul sub ochi, cu aerul copilului ispitit de nişte acadele, de care însă ştie că nu trebuie să se atingă.

Dar *Messiah* nu este numai corul *Alleluia*. Comparaţi momentele amintite cu elementele de tumult impetuos din *În Dumnezeu s-a încrezut*, cu alternările batjocoritoare, sarcastice, cu strigătele sălbatice din *Să-l scape cel pe care l-a slăvit*, cîntat într-un tempo tărăgănat, pe jumătate repede faţă de cel indicat, pe un ton de adînc respect şi bunăcuviinţă, ca şi cum o delegaţie de cetăţeni de frunte, condusă de primar, ar fi ţinut cuiva un discurs peste măsură de plictisitor. Interpretarea potrivită a unui cor ca acesta ar putea să prezinte unele greutăţi asemănătoare celor pe care le-a întîmpinat Wagner la repetiţiile operei *Tannhäuser*, la Paris, în 1861, cînd i-a ceruţ maestrului de balet ca bacanala să fie executată într-adevăr ca o bacanală. „Înţeleg perfect la ce vă gîndiţi — i-a spus acesta — dar asemenea sugestii ar merge doar în cazul în care întreg corpul de balet ar fi alcătuit numai din dansatori de mîna întîi".

Este neîndoielnic că cei 3 500 de coriştiai dlui. Manns ar putea îmbunătăţi temeinic instrucţiunile sale de a nu mai ţine seamă de nici o licenţă în artă, dacă le-ar spune că atîta timp cît nu vor cînta acel cor ca o mulţime furibundă, însetată de sînge, esenţa singurătăţii ariilor *Mustrarea ta i-a zdrobit inima* şi *Iată, priveşte* îşi va pierde întregul efect o dată cu toată vigoarea tragicului apogeu al oratoriului. Dar ca să dai asemenea ordine unei astfel de oşti, trebuie să fii în stare să faci faţă şi unor piedici de natură fizică, pe care însă numai un orator iscusit şi viguros le-ar putea învinge pe deplin. Nu văd însă nici un motiv ca lucrurile să nu poată fi serios îmbunătăţite, dacă dl. Manns ar adopta o politică mai îndrăzneaţă în ceea ce priveşte tempoul şi ar stărui în această direcţie, obţinînd rezultate convingătoare — şi în oratoriul *Israel*. Dar ceea ce lipseşte nu e numai un tempo mai rapid. Pentru a se putea descotorosi complet de acea tărăgănare ne-

Scanned with OKEN Scanner

suferită, adevărată pacoste în maniera englezească de a cînta corurile de Haendel, este absolut necesară o reformă radicală a stilului.

De exemplu, Haendel, în stările sale tumultuoase, se complace să lanseze toată masa vocilor în pasaje cu fiorituri de mare strălucire şi impetuozitate. Într-una din cele mai minunate arii din *Messiah — Căci el va purifica pe fiii lui Levi* — ultima silabă a cuvîntului purifica izbucneşte dintr-o dată, cuprinzînd nu mai puţin de 32 de şaisprezecimi. Aceasta ar trebui cîntată într-un suflet, de la un capăt la celălalt, fără o clipă de ezitare. Ei bine, cum este de fapt realizată în Anglia ? Într-un tempo nu prea viu ; ca urmare, corul devine, firește, atît de plictisitor de lent, încît este necesar tot prestigiul lui Haendel ca să-i poată convinge pe englezi că trebuie să le placă, iar francezii pleacă de la festivalurile noastre mai convinşi că au dreptate să fie sceptici faţă de compozitorul nostru clasic favorit. La festivalul de miercurea trecută, cînd am ascultat cîteva minute pe coriştii noştri abia tîrîndu-se, cu o gravitate ridicolă, schimonosind aria *Spune-ţi păgînilor*, aş fi dorit din toată inima ca Santley, care i-a entuziasmat peste măsură cîntînd *De ce popoarele*, să le fi oferit o mostră a propriei lor „măiestrii", dezlănţuind trioletele tocmai pe cuvintele „furie" şi „sfat", ca pe nişte optimi într-o măsură de 12/8, în tempoul *Simfoniei „Pastorala"*. Din cauza acestei interpretări greoaie, celesta arie *Înălţaţi capetele* şi-a pierdut jumătate din exultarea ei triumfală.

Din nou, la începutul ariei *Căci un prunc pentru noi s-a născut*, tenorii şi başii şi-au comunicat unii altora vestea într-o manieră prozaică, sacadată, corul devenind aproape comic pînă la fulminanta arie *Tu, minunat Sfătuitor*, una din realizările cele mai măiestrite ale lui Haendel ; şi chiar şi aici a fost dezamăgitor, deoarece corul, secătuit de energie, nu mai putea atinge apogeul. Orchestra ar fi avut nevoie în aceste pasaje de încă douăzeci de tobe mari. De asemenea, finalul măreţ, patetic, al corului *Noi toţi ca o turmă* a fost fără efect. Nici o parte în decursul lucrării nu cere să fie interpretată cu atîta intensitate ca *Domnul asupră-i a aruncat păcatul lumii întregi*, iar dacă cei din cor nu cîntă emoţionaţi pînă în adîncul inimii, mai bine să nu mai cînte de loc. Lunea trecută a fost atît de mecanic interpretat, ca şi cum intrările celor patru voci erau obţinute prin emiterea a patru registre ale orgii.

Scanned with OKEN Scanner

Mare păcat, căci trebuie să le dăm dreptate tinerilor noştri care îl privesc pe Haendel cu scepticism, încît nici măcar metafora muzicală de la început, cu turma care o apucă pe căi greşite, nu i-a putut face să fie reverenţioşi.

Îmi dau seama că mulţi dintre cei care intuiesc cusururile stilului nostru coral se arată îngăduitori, considerînd mai întîi că englezii sînt prin firea lor prea înceţi şi timizi în manifestările muzicale, iar apoi că o vocalizare plină de bravură şi un tempo impetuos n-ar fi posibile şi nici prudente în cazul corurilor mari. La aceasta eu răspund, în primul rînd, că meteahna naturală a englezilor cînd cîntă însufleţiţi de sentimente adevărate nu-i încetineala, ci turbulenţa, aşa cum ştiu cumetrii din Armata Salvării ; iar în al doilea rînd, că ar fi fără îndoială riscant să te aventurezi prea mult în direcţia bravurii cu un cor prea mic, ca şi cum ai căuta ca muzica focului din *Walkiria* sau *Mazeppa* de Liszt să fie interpretate de o orchestră obişnuită de teatru, formată din cîteva instrumente cu coarde. Amîndouă aceste compoziţii pot fi interpretate fără grijă de 16 viori prime şi 16 viori secunde, deoarece, deşi unele note rămîn afară şi se fac greşeli — dar nu toate o dată —, rezultatul este că, în general, majoritatea viorilor sună corect. Din aceleaşi motive, nu văd de ce nouă sute de başi, chiar de-ar fi cei mai rigizi şi mai lenţi din lume, nu ar putea să cînte într-un tempo mai rapid optimile diatonice ale lui Haendel, cu aceeaşi siguranţă cu care interpretează violoniştii noştri treizecişidoimile lui Wagner.

Atît asupra compatibilităţii tempoului rapid cu precizia. Cît despre siguranţă, trebuie să fac apel la rezultatele obţinute de dl. Manns, vineri — el a renunţat la oratoriul *Messiah*, prea sentimental pentru firea sa, pentru *Israel în Egipt*, care, temperamental, i se potriveşte mai bine. Singura parte a corului în *Israel* cu totul nesatisfăcătoare a fost *Pe el îl voi slăvi.* Aici toate imperfecţiunile n-au mai putut fi ocolite din cauza stilului specific al acestui cor, deoarece — ca şi corul *Urmele verigilor de pe trupul lui* din *Messiah* — cere o interpretare frumoasă ca pentru o *Missă* de Palestrina ; dar care nu e posibilă în condiţiile Festivalului Haendel. Celelalte arii au fost pline de vioiciune şi vigoare, unele chiar măreţe, extraordinare : *Dar grindina s-a abătut asupra lor, Şi apele l-au cotropit* şi *Calul şi călăreţul.* Ascultîndu-le, simţeai că festivalul şi-a justificat existenţa cu vîrf şi îndesat.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru ca aceste aprecieri critice să dea roade în ridicarea nivelului interpretativ al oratoriului *Messiah* pînă la perfecţiunea artistică — rezultat pe care-l cred cu totul posibil şi, desigur, demn de eforturi — ar trebui să fie cîntărite nu de dl. Manns sau de personalităţile de la Crystal Palace, ci de dirijorii din întreaga ţară, care îşi pregătesc contingentele pentru această lucrare şi le trimit la Londra cu idei preconcepute în ceea ce priveşte interpretarea, căreia dl. Manns nu-i mai poate aduce modificări esenţiale. Fiecare pasaj pregătit cu un simplu organist, pentru care oratoriul reprezintă doar o parte din meticuloasa lui rutină profesională, pentru orchestra haendeliană ajunge să fie, pur şi simplu, o pacoste. Artistul care repetă partitura acestei opere trecînd-o în rîndul comorilor sale şi care are ambiţia artistică să ofere, în sfîrşit, în Anglia o interpretare adecvată a oratoriului *Messiah* face, aşa cum spune Judas Maccabeus, cît „o mie de oameni".

1 iulie 1891

Muzica în biserică

Profesorul Riseley, la o adunare a muzicienilor profesionişti de la Newcastle, se plîngea că în Anglia nu există orchestre. M-am plîns şi eu adesea de aceasta, fără a primi însă vreo încurajare care să mă îndreptăţească să cred că plîngerile mele au fost cîtuşi de puţin luate în seamă. Dl. Riseley, după cum văd, cere ajutor de la stat şi de la biserică, şi, cine ştie, tot stăruind în această direcţie, te pomeneşti că peste vreo cincizeci de ani se vor lua şi unele măsuri. În prezent, fiecare parohie din Anglia are cîte o biserică unde se interpretează muzică instrumentală şi vocală cel puţin o dată pe săptămînă şi unde enoriaşii, oricît de avizi ar fi în zilele de lucru după o artă serioasă şi de înalt nivel, trebuie să se resemneze pînă duminică, zi în care li se oferă sumum în materie de muzică. Din nefericire, majoritatea acestor biserici nu au ca instrumente muzicale decît o hudubaie uriaşă, numită orgă — nimic altceva

Scanned with OKEN Scanner

— care, deşi poate face minuni în mîinile unui organist de primă clasă, dacă interpretează piese solistice anume pentru orgă, este în multe privinţe foarte criticabilă cînd e vorba de acompaniamente pentru muzică corală şi un sinistru substitut al acompaniamentelor orchestrale. Cel care manevrează acest monstru mecanic este ales, în general, printr-un fel de concurs, fiecare participant interpretînd în faţa cîtorva gentlemeni — pricepuţi mai cu seamă la cai, cereale, articole de băcănie sau textile — veniţi în ajutorul pastorului, şi care poate ştiu ori poate habar n-au de diferenţa dintre litera grecească β şi B flat (*si bemol*). Fiecare organist are să povestească tot felul de întîmplări distractive pe seama acestui juriu, despre tertipurile ingenioase — fără nici o legătură cu iscusinţa sa muzicală — datorită cărora şi-a îndepărtat concurenţii mai puţin abili. Organistul, o dată acceptat, este plătit foarte prost, autoritatea sa în ceea ce priveşte conducerea serviciilor este limitată cu invidie de către pastor şi este proscris într-o situaţie socială intermediară, la graniţa dintre gentleman, organist sau gropar. Desigur, orice biserică, avînd doar o orgă la dispoziţia unui organist cu forţa obişnuită de caracter, va face puţin, sau chiar nimic, pentru muzică şi probabil şi mai puţin pentru Biserică (cu B mare) decît dacă slujbele religioase ar fi decente din punct de vedere muzical. În ceea ce mă priveşte, nu ştiu să fi asistat cîndva la vreo slujbă într-o biserică din oraşele de provincie fără să fi fost uimit de chipul nemaipomenit de arbitrar în care erau interpretate aranjamentele muzicale — bolboroseala şi zbieretele băieţilor cîntînd psalmii, mormăitul enoriaşilor cu jumătate de gură, cînd intonează imnurile, modulaţiile şi melodiile executate lăbărţat de organist şi cu cîte o incursiune în piesele clasice, interpretînd o parte din *Missa XII* de Mozart, ceva din *Cujus Animam* din *Stabat mater* de Rossini sau marşul din *Le Prophète*, la sfîrşitul serviciului religios. Dacă ajung să fie cîntate lucrări mai de doamne ajută, asta-i numai pentru că vreunui cleric (şi nu organistului) îi place muzica sau că sînt mai multe biserici în preajmă care fac concurenţă bisericii parohiale, vrînd cu tot dinadinsul să atragă credincioşii. Oricît de jalnică ar fi situaţia, oricît de coruptă urechea majorităţii englezilor — deprinşi din adolescenţă să asculte, răbdători, o dată pe săptămînă, muzică proastă — se poate găsi leacul, deşi nu-i de loc uşor, deoarece nu se cere nici o pregătire muzicală celor care au puterea supremă de control

Scanned with OKEN Scanner

a slujbelor religioase, unde muzica ocupă jumătate din timp. Nici nu-i de mirare, dacă te gîndeşti că mulţi episcopi hirotonisesc oameni care, deşi capabili să satisfacă pe capelan prin priceperea lor, pentru că citesc poticnindu-se evanghelia în greceşte, nu-s în stare să rostească un capitol din Biblie cu glas tare şi inteligibil, în engleză. Ar însemna să pretind ca biserica să-şi echipeze amvonul cu clerici care, pe lîngă educaţia ecleziastică, ar avea şi o educaţie în domeniul muzicii. Partea artistică a slujbei religioase ar trebui să fie sub controlul separat al unui artist capabil, tot aşa cum instalaţia de încălzire este lăsată în grija unor instalatori destoinici. Dar fiindcă numai cei cîţiva preoţi, care sînt şi ei artişti, pot recunoaşte sau chiar înţelege arta, împrejurările actuale nu dau nici o posibilitate organistului să se elibereze de despotismul preotului.

Organistul este şi va fi întotdeauna un sclav. Presupunînd că bisericile ar avea şi orchestre, rolul organistului ar fi în acest caz şi de dirijor, în stare să trezească, pînă la un anumit punct, încrederea întregii formaţii de instrumentişti — şi atunci, chiar cea mai îndărătnică şi mai obtuză minte de ecleziast nu-l mai poate pune pe acesta în situaţia de a-i fi teamă la tot pasul că e în primejdie să fie înlocuit de oricine ar avea o vagă idee despre orgă, atît cît să facă faţă în timpul slujbei ; iar pînă la numirea lui, cine ştie ce cuconiţă din casa preotului, cale de o săptămînă sau două, aranjează lucrurile, într-un fel sau altul. Mai mult decît atît, conştiinţa artistică a unei orchestre reprezintă o forţă artistică mai rezistentă decît aceea a unui singur organist. Este mai uşor să spui „obiectăm“ decît „obiectez“. Micile orchestre ale bisericii ar însemna nucleele orchestrale pe care le visează Prof. Riseley. Pentru ca opinia publică să se deprindă cu aşa ceva, un prim pas ar fi ca toţi cei cu pretenţii muzicale să facă tot posibilul să nu se mai creadă că orga este un fel de mecanism muzical sacrosanct. De fapt, este cu totul altceva, pentru că mă îndoiesc că ar exista vreun instrument care să îndemne interpretul spre cele lumeşti atît de deseori şi în chip atît de irezistibil. Într-adevăr, organiştii sînt departe de a fi oamenii aceia maiestuoşi şi închişi în sine, cum s-ar aştepta cei care îi privesc dinafară, ţinînd seama de funcţiunea lor.

13 ianuarie 1893

Scanned with OKEN Scanner

Oratoriul „Elias“ de Mendelssohn

Prezentarea oratoriului *Elias* la Albert Hall, miercurea trecută, a fost remarcabilă. Corul a avut un timbru curat şi sobru : sopranele fără stridenţe, tenorii nu au zbierat, iar başii nu au mîrîit. Dezbărîndu-se de aceste trei ingrediente nelipsite în formaţiile corale din Anglia, dl. Barnby a obţinut un adevărat triumf, ce poate fi apreciat numai de cei care, asemenea mie, îşi amintesc ce erau corurile cu 15 ani în urmă, cînd se aflau într-o stare relativ rudimentară. Astăzi, el reuşeşte ca notele acute să fie cîntate piano, la fel de încet ca şi cele mijlocii : iar dacă precizia abordării temelor, vigoarea şi acurateţea interpretării cerute de muzica lui Mendelssohn sînt familiare cîntăreţilor şi dirijorului, este tot ceea ce se poate dori.

Am asistat la prezentarea oratoriului de miercuri, cu răbdare, pînă la ultima notă. Iată un act de devoţiune profesională ce nu fusese nicidecum inclus în planul meu pentru acea seară, şi nu aveam chef de loc să mă cert cu dl. Barnby mai mult de două ori. Prima dată a fost din cauza corului O, *ascultă-ne, Baal,* pe care l-a stricat complet, cîntîndu-l în *allegro molto.* Dacă l-ar fi interpretat aşa cum indicase Mendelssohn, *allegro non troppo,* cu acompaniamentul de optimi foarte detaşate, tema revărsîndu-se în accente impunătoare, rezultatul l-ar fi convins că Mendelssohn ştia perfect despre ce era vorba, iar corul nu ar fi stricat cu anticipaţie efectul ariei surprinzătoare *Ascultă-ne plînsul, oh, Baal* sau al momentului culminant *Baal, ascultă-ne şi răspunde.* Al doilea prilej de ceartă cu dl. Barnby s-a ivit din aceleaşi motive. Corul *Şi atunci Elias profetul a ţîşnit ca focul* a fost interpretat de două ori mai repede, în ciuda indicaţiilor lui Mendelssohn. Cred că sîntem cu totul de aceeaşi părere cînd spun că un tempo notat *moderato maestoso* nu se poate transforma într-un *allegro* viguros. În consecinţă, partea neacompaniată *Şi cînd Domnul îl va chema în ceruri* a fost ridicol de repede interpretată, iar la sfîrşit n-a mai avut nici un efect ; ca şi *Prinos de mulţumire Domnului s-aducem, căci pămîntul secătuit l-a scăldat,* care, interpretat după indicaţiile lui Mendelssohn, a produs un adevărat entuziasm în sală. Despre dna. Albani nu s-a putut spune că ar fi fost „foarte răcită“, căci nici nu era, deşi nu

Scanned with OKEN Scanner

mă îndoiesc că suferea, ca noi toţi de altfel, din cauza îngrozitorului vînt de la răsărit. Alegerea dlui. Ben Davies şi a dnei. Belle Cole, tenor şi contralto, a fost cum nu se poate mai bună ; dl. Watkin Mills, deşi a început prost şi niciodată nu a „ţîşnit chiar ca focul", a mai mers pe alocuri.

Sala era ticsită de lume, ceea ce dovedeşte, dacă lăsăm la o parte numărul celor care aleargă numai după solişti cu renume, că marea popularitate a oratoriului *Elias* nu a scăzut. Lucrul acesta trebuie să ne bucure, atît timp cît oratoriul nostru favorit, ca lucrare de artă religioasă, poate fi pus alături de pînzele lui Scheffer şi Paton, de poemele lui Longfellow şi Tennyson, a căror frumuseţe plină de rafinament, cu un caracter decorativ fastidios, se adresează mai mult simţurilor decît cugetului. Cu alte cuvinte, nu are nici o legătură cu muzica religioasă. Partea cea mai reuşită este o muzică serafică în ceea ce are mai bun, ca şi muzica lui Gounod ; dar e de ajuns să te gîndeşti la *Parsifal*, la *Simfonia IX* sau la *Die Zauberflöte*, la momentele inspirate ale lui Bach şi Haendel, ca să vezi marea prăpastie existentă între sentimentul religios autentic şi desfătarea produsă de drăgălăşenia rafinată a lui Mendelssohn. Publicul britanic ajunge să fie convins la maturitate că *Atunci cei drepţi vor străluci ca soarele* este într-adevăr divin, pe temeiuri nici mai bune, nici mai rele decît cele pe care, tînăr şi fără experienţă, adoră fetele frumoase ca pe îngeri. Departe de mine gîndul de a minimaliza un asemenea entuziasm, inocent, mai curînd mă fac ecoul obiecţiei pickwickianului Weller. „Ce mai tura-vura, dom'lor, astea-s slăbiciunile omeneşti".

În acelaşi timp, ar trebui să se protesteze vehement ori de cîte ori ar încerca cineva să ia o parte din laudele aduse serafilor, ca să le aducă profetului în haine de seară, care, abia rivalizînd cu cîntecul profetului haendelian, a cărui forţă este ca „focul purificator", înştiinţează publicul, cu o maliţiozitate demnă de dl. Clennam, că „Dumnezeu se mînie pe cei păcătoşi în fiecare zi". Iată meteahna acestui compozitor serafic nesăbuit : este minunat cînd îşi ia zborul, dar cînd aripile-l lasă, umblă ca un papagal.

11 mai 1892

Scanned with OKEN Scanner

Un oratoriu prost

De cîtva timp am tot ocolit oratoriul *Iov* al dr. Hubert Parry. Aveam, din capul locului, unele presentimente cu privire la această lucrare. Prevedeam că toţi ceilalţi critici vor da de înţeles, care mai de care dibaci, că apreciază lucrarea ca pe cel mai mare oratoriu al timpurilor, vechi sau moderne — că Haendel este lăsat în urmă, Mendelssohn eclipsat, iar restul nu mai există. Şi am avut dreptate : chiar aşa a fost. Muzicologul viitorului, care ar studia cronicile muzicale din perioada 1892—1893, află că aceşti ani au dat la iveală două nestemate perfecte : *Iov* şi *Falstaff*, dar în special *Iov*. Atît de mult m-am temut că nu voi fi în stare să consimt fără rezerve asupra acestui verdict, încît m-am făcut mic şi mi-am astupat urechile. În primul rînd am evitat festivalul de la Gloucester, şi nu mi-a fost greu ; nimic nu-i mai lesne decît să nu te duci la Gloucester.

Ca să spun adevărul, nu prea sînt amator de festivaluri. Să nu vă închipuiţi că nu-mi plac pentru că m-ar plictisi oratoriile sau chiar noile lucrări „compuse ad hoc", „ad hoc" indicînd aici o bază extraspecială de anodin, considerată ca nimerită în asemenea ocazii solemne. Astea-s ponoasele inerente profesiunii mele, pe care eu unul le întîmpin precum soldatul întîmpină tirul, simţind că dacă le îndur cu eroism, critica are să se ridice de la un simplu comerţ la o profesiune, la o vocaţie. Omul trebuie să aibă numai curaj în profesiunea sa. Soldatul este nevoit să facă faţă armelor ; el poate însă, fără a însemna că are mai puţin curaj, să se teamă de fantome. Doctorul care înfruntă bolile contagioase se întîmplă să moară de frică într-un naufragiu, iar preotului, care duce zilnic lupta împotriva satanei, i se poate îngădui să părăsească un loc unde în mod neaşteptat întîlneşte un taur furios. Criticul muzical este gata să-şi facă datoria înfruntînd neînfricat oratoriile, concertele, recviemurile şi operele comice, dar nu are obligaţia să suporte, la festivalurile din provincie, fără a crîcni, fel de fel de administratori. Nu pentru că aceşti domni ar ţine neapărat să fie civilizaţi sau ar fi din fire mai refractari faţă de artă decît semenii lor ; ei nu cunosc bunele maniere însă, nu au acel *savoir-vivre* : sînt nesociabili, speriaţi de public şi, fiind snobi, se tem să nu fie luaţi drept nişte „su-

Scanned with OKEN Scanner

porteri" de profesie, nedeprinşi cu lucrul ce-l au de îndeplinit (care cere sau experienţă, sau tact şi stăpînire de sine), dovedindu-se plini de importanţă, în loc să fie mai la locul lor, pătrunşi de simţămîntul responsabilităţii.

În consecinţă, sînt agitaţi, bănuitori, grosolani sau nervoşi, după cum e cazul, făcînd mereu aluzii, în bicisnicia lor, la unul sau doi din cei deopotrivă cu ei şi care, cu ochii în patru, calcă în străchini cu nemiluita, fără să vrea — şi asta doar la un pas de locul unde se află cel mai furibund şi mai vînjos oaspete, care pus pe rele, ameninţînd violent în stînga şi-n dreapta, dar mai subtil în maliţiozitatea lui, le va oferi acestora o mostră. Din fericire, eu n-am fost niciodată jignit de vreun astfel de suporter. Pentru mine era de ajuns miasma lipsei de răspundere şi a incompetenţei birocratice ca să înveninеze atmosfera. Asta îmi aduce în faţa ochilor spectrul centralizării înspăimîntătoare a vieţii artistice şi intelectuale din Anglia, cu tot alaiul de rudimente al provinciei. Niciodată nu se va putea vorbi de o Anglie înfloritoare pînă cînd cei care pleacă de la Londra la un festival în provincie sau la cine ştie ce manifestări asemănătoare nu vor spune deschis gazdei lor : „Prietene, casa dtale. este neobişnuit de confortabilă şi mîncarea dtale, foarte aleasă. Eşti ospitalier şi mă măguleşti în mîndria mea, luîndu-mă pe mine, care acasă nu sînt *nimic*, drept *cineva* de la Londra. Eşti un tovarăş bun de vînătoare. Dar datorită faptului că ai fost crescut într-un oraş unde teatrul, galeriile de artă şi orchestrele nu au nici o importanţă, ci numai bursa şi afacerile înseamnă totul, eşti un om tare plictisitor, să nu-ţi fie cu supărare, iar fiul dumitale îţi calcă pe urme, e la fel de anost ca şi dta". Acesta nu-i un fel prea frumos şi politicos de-a vorbi, nimic de zis, dar nu poţi face revoluţii cu apă de roze, iar ceea ce lipseşte din viaţa provinciei engleze este tocmai o revoluţie.

Avînd asemenea sentimente, este uşor de înţeles că m-am abţinut toamna trecută de a mă duce la Gloucester pentru *Iov*, fără păreri de rău. Am explicat toate acestea, întrucîtva pe larg, nu pentru că nu le-aş fi pomenit înainte, ci, pur şi simplu, ca să amîn puţin clipa în care va trebui să spun, în sfîrşit, ce gîndesc despre capodopera doctorului Parry. Din nefericire, m-am dus miercurea trecută la concertul Uniunii corale din Middlesex, unde, chiar de la început, mi-a fost dat să-l văd pe dr. Parry apărînd într-un ropot de aplauze călduroase,

Scanned with OKEN Scanner

cu care domnia sa este întotdeauna întîmpinat. Nu m-am simţit de loc la îndemînă cînd l-am văzut că se urcă pe podium şi începe să dirijeze un preludiu care m-a uimit prin asemănarea cu *Marşul nupţial* din *Lohengrin*. Apoi, deodată, dl. Bantock Pierpoint s-a ridicat şi fără veste a prins să cînte *Şi a fost un om în ţara din Uz pe nume Iov*. Atunci mi-am dat seama că nu mai aveam încotro, că trebuia să-mi fac datoria.

Consider oratoriul *Iov*, de la un capăt la altul, eşecul cel mai deplin al unui muzician cît se poate de respectabil. Nici o singură măsură din întreg oratoriul nu se apropie, măcar la o distanţă de mii de kilometri, de frumuseţea versurilor. Iată adevărul gol-goluţ. Să fie oare cineva nedumerit? Pe de o parte, străvechiul poem ce dăinuieşte de secole, tradus într-o versiune engleză de o rară frumuseţe şi nobleţe de stil, punîndu-i la dispoziţie muzicianului un subiect care ar fi cerut maximum de la cele mai înalte forţe, de la un Bach, Haendel, Mozart, Beethoven sau Wagner. Pe de altă parte, aici nu-i nici Bach, nici Haendel, nici Beethoven, nici Wagner, nici chiar Mendelssohn ori Schumann, ci Parry, un profesor entuziast şi cu popularitate, de 45 de ani, deci un om încercat.

Ei bine, există oare cineva cu judecata sănătoasă să pretindă că un asemenea om încercat ne-ar putea face să auzim cîntînd laolaltă „luceferi de dimineaţă" şi „fiii domnului" exultînd de bucurie? Într-adevăr, omul nu ştie niciodată de ce e în stare pînă nu încearcă. Ar fi posibil ca pînă la sfîrşitul acestui an să scriu şi eu o tragedie, luînd ca subiect *Regele Lear*, care ar umbri piesa lui Shakespeare; dar scriind aşa ceva va fi poate o surpriză, nu atît pentru mine, cît pentru public. Desigur, dacă m-aş apuca de această treabă, aş construi cinci acte despre *Regele Lear*, care, din punct de vedere gramatical, ar fi măcar coerente şi rînduite în versuri ritmate. Şi, fără doar şi poate, unii critici amabili şi ingenioşi ar spune despre piesa mea: „Lear este, de la început pînă la sfîrşit, o lucrare remarcabilă, pe care nimeni decît un autor englez n-ar fi fost în măsură să o scrie. Fiecare pagină poartă amprenta geniului lui G.B.S., şi nu există laudă mai mare care să-i poată fi adusă decît spunînd că este pe deplin demnă de reputaţia sa". Ce critic ar fi fost atît de puţin prietenos încît să spună deschis: „Era oare autorul la înălţimea subiectului?"

Tot aşa de uşor m-aş putea spăla şi eu pe mîini de *Iov*: partitura conţine, din punct de vedere al măiestriei, o seamă de

Scanned with OKEN Scanner

lucruri drăguţe, pe care nu mi-ar fi greu să le dau în vileag ; de pildă, sentimentele frumoase, ponderea scrupuloasă, totala eliberare de orice element artistic minor, şi aşa mai departe, pînă ce aş ajunge să formulez un întreg pomelnic de inadvertenţe plăcute şi perfect adevărate. S-ar mai putea spune chiar că dr. Parry, punînd pe muzică *Iov*, se află infinit mai presus decît domnul care a compus *Spărgătorul de bancă*. Dar afirmaţia ar putea oare schimba faptul că dr. Parry a lăsat subiectul neatins, în timp ce rivalul său de la music-hall a izbutit să cuprindă subiectul în toată complexitatea lui ? Marea faimă a lui *Iov* este că l-a băgat pe diavol în sperieţi. Îngăduiţi-mi să dezvălui adevărul asupra lucrării, aşa cum l-am înţeles eu. Firește, s-ar putea să greşesc, nici eu nu sînt infailibil, cel puţin nu totdeauna.

Şi să nu se piardă din vedere că am păreri preconcepute împotriva şcolii profesorale, al cărui distins membru este dr. Parry. Am spus totdeauna, şi încă spun, că mult-admiratul său oratoriu, *Judith*, nu are pic de merit. Am fost de acord că există o anumită vigoare şi originalitate în *L'Allegro ed il Pensieroso* şi oarecare inspiraţie juvenilă în *Prometheus*. Dar chiar şi aceste observaţii le consider drept concesii faţă de disidenţa academică spre care înclină. Mi-a fost atît de teamă că mă va dezamăgi şi mai mult, încît am trăit cu spaimă că îl voi întîlni şi că va trebui să fac cunoştinţă cu el, deoarece am observat că unii critici cărora li s-a întîmplat aşa ceva au fost definitiv corupţi şi au început apoi să debiteze cîte-n lună şi-n stele numai ca să-i fie pe plac, lăsînd cu totul la o parte datoria lor faţă de public. Cum părerile mele despre şcoala din care face parte compozitorul au fost anterior exprimate, verdictul meu asupra lui *Iov* va fi, aşadar, ferit de orice umbră de bănuială.

Prima greşeală flagrantă a lucrării este Satana, care, după o încercare anemică de a lua un aer într-adevăr infernal, făcînd apel la fagot ca să-l anunţe cu cîteva orăcăieli ca de broască, renunţă apoi şi, deşi tenor şi geniu al răului, se modelează aidoma Sf. Paul al lui Mendelssohn. Ca orator n-are pic de veridicitate. De exemplu, nu se vede nici urmă de ironie sau scepticism cînd spune „Întinde mîinile şi atinge-l şi te va blestema", ca şi atunci cînd revine cu un ţipăt melodramatic, searbăd, la cuvîntul „blestema". Cînd te gîndeşti, nu la Loki ori Klingsor, ci la Iago din Verdi sau la Mefisto al lui Boito,

Scanned with OKEN Scanner

sau chiar la Diavolul lui Gounod, este imposibil să accepţi această umbră ştearsă a unui personaj „cu draci" drept unul din polii marelui magnet al lumii.

Cît despre Iov, acesta nu are nici o picătură de vlagă în el, este josnic de la început pînă la sfîrşit şi devine, într-adevăr, impresionant numai cînd tînjeşte după linişte şi tihnă, cînd cei afurisiţi nu-l mai tulbură, iar cei istoviţi se odihnesc. Iată singurul moment suportabil din lucrare, iar din această stare, *Iov* trece într-una de plictiseală, fără a mai da vreo dovadă de tărie sufletească. Îi vin în minte, cînd şi cînd, fragmente şi teme din compozitorii cei mai buni, uneori întrerupînd chiar brusc şirul vorbelor sale. Cînd pomeneşte despre munţii care se vor clinti din loc, clarinetul expune, în mod absurd, nepotrivit, o temă cu fiorituri, iar atunci cînd îl provoacă pe Dumnezeu : *Arată-mi de ce eşti împotriva mea*, această arie este mult prea slabă ca s-o mai descriem.

Pînă nu se lasă bătut, rostind ultimul cuvînt, nu dă lovitura de graţie, şi atunci, anunţînd că se căieşte şi că îşi pune cenuşă pe cap, explodează, cît se poate de neaşteptat, la cuvîntul „cenuşă", încît ai impresia că a strănutat. Mustrarea adusă de Dumnezeu lui Iov este lăsată pe seama corului, tălmăcit uneori prin glasuri de copii şi prunci, de astă dată prin vocile celor din Brixton şi Bayswater, iar efectul este exact cel aşteptat. E greu să te întorci de la *Heil'gen Hallen* a lui Sarastro, la mahala.

Există şi o latură hazlie în lucrare. Cînd Iov spune „Domnul a dat, Domnul a luat, fie numele Domnului binecuvîntat", după cuvintele „Domnul a luat" se scurge un interval lung, deplorabil, pînă ce bietul Iov se hotărăşte să pronunţe ultima parte a frazei. Aceasta este singura urmă de dramatism în jalnica incursiune a dr. Parry pe nişte meleaguri pustii, unde domneşte eroarea artistică. Vechea poveste academică — o încercare de a împopoţona un poem dramatic cu zorzoane de muzică de sonată.

Cînd dr. Parry citeşte versul „Zidurile s-au năruit, distruse sînt locurile plăcute", i se pare că sună frumos şi îl asociază cu altceva ce, de asemenea, sună frumos — în cazul de faţă *Concertul pentru vioară* de Mendelssohn ; şi dintr-o dată dr. Parry se rătăceşte într-un ritm sugerat de prima mişcare a concertului şi scoate o amestecătură anostă, care nu mai are nimic nici din farmecul, nici din acurateţea atît a poemului,

Scanned with OKEN Scanner

cît şi a concertului. Ca să mai dreagă busuiocul, cîrpeşte cu un fragment tras de păr, plin de tumultuozitate marţială — *Priveşte spre cîmpiile îndepărtate, un nor alb de praf, vin jefuitorii* — compus după aceeaşi academică reţetă ca şi povestea cu dinţii balaurului, sub forma unor bărbaţi înarmaţi pînă-n dinţi, din *Jason* de Mackenzie. Aceste două piese muzicale sînt la fel de nedesluşite în capul meu — de fapt, nu-mi amintesc o notă măcar nici din una, nici din cealaltă.

Dar la ce bun să mai lungesc o treabă atît de neplăcută. Cu timpul s-ar putea să-l iert pe dr. Parry, mai ales dacă ar mai scrie cîteva eseuri despre marii compozitori ce s-ar dedica compoziţiei muzicii „absolute", cu nu mai mult de trei însemnări de pedală pe pagină. Deocamdată sînt supărat. Putea să-l lase în pace pe Iov, să mă lase şi pe mine, căci oricît de răbdători am fi amîndoi, răbdarea omenească are şi ea limite. Sper că va arunca partitura în foc, iar cînd flăcările s-or mai domoli, are s-o arunce şi pe *Judith*.

3 mai 1893

MISCELANEA

Richard al III-lea ca muzică

A. B. Walkley a avut nemaipomenita îndrăzneală să-l sfătuiască pe „Bassetto cel şugubăţ" să se ducă la Richard al III-lea, la Teatrul Globe. Asta înseamnă să-ţi baţi joc de seriozitatea mea, care probabil face ca rubrica semnată de mine să pară greoaie celor deprinşi cu balivernele obişnuite ale criticii dramatice. Dar cred că am sprijinul celor sătui de găunoşenie, de atitudini individualiste, de bîiguieli fără nici o noimă, de autoreclamă şi, aş mai adăuga, sătui de ignoranţă şi prezumpţii. Dacă, aşa cum spune Walkley, nu am simţul umorului — şi nu tăgăduiesc, dar nici nu regret — cititorii mei cel puţin se află la adăpost de glumele deplasate, de grimasele adresate unor oameni conştienţi de răspunderea lor şi care nu bagatelizează misiunea pe care o au.

Scanned with OKEN Scanner

De fapt m-am dus la Globe, nu pentru că Walkley dorea să ascult „Muzica minunată a lui Edward German cu un leitmotiv în stil wagnerian" (ha ! ha ! ha !), ci pentru că numai un muzician are dreptul să comenteze lucrări cum sînt primele tragedii istorice ale lui Shakespeare. Cei doi *Richard, Regele John* şi ultimul act din *Romeo şi Julieta* sînt strîns legate de frumuseţea muzicii lor. Nu se poate spune că ar exista în această muzică o semnificaţie adîncă, o mare subtilitate şi varietate, dar prin splendoarea sunetului, farmecul iluziilor romantice, măreţia emfazei, ardoarea, elevaţia, reverberaţia ecourilor obsedante şi toate celelalte calităţi poetice, care fac să bată inima şi să aprindă văpaia imaginaţiei de adolescent, se situează deasupra oricărei muzici. Toate acestea nu pot fi văzute, ca spectator (Walkley semnează *Spectator*), ci trebuie auzite. Nu-i de ajuns să vezi *Richard al III-lea,* trebuie să fii în stare *să-l fredonezi.*

Dar ia să vedem ce-i cu muzica ! Interpretarea domnului Mansfield a scenei cu care începe spectacolul — trebuie să spun — pe mine m-a dezamăgit profund. Cînd am auzit cum a redat versul acela atît de măreţ : *Ascuns adînc în inima oceanului,* care rivalizează aproape cu *Puzderie de mări însîngerate,* mi-am dat seama că *Richard* n-avea să fie un succes muzical. Iar cînd în acel *staccato* echilibrat — *Sînt hotărît să fiu un ticălos* — a pierdut de fapt o jumătate de măsură, rostind versul în maniera prozei moderne, *'S-hotărît* etc., m-a făcut să-l socotesc afon. Numai în versuri ca : *Încununat de harurile naturii,* unde cuvintele nu se prea pot lega, a fost, pur şi simplu, minunat. Cu toate acestea, cel mai slab mi s-a părut :

Veni-voi purtînd pe frunte triumfal cununi de biruinţă,
Şi-ţi voi conduce fiica chiar în lăcaşul unui biruitor.

Spectator, fără să-i pese cît negru sub unghie, şi-a lăsat cititorii să creadă că duetul magnific cu dra. Mary Rorke, în care apar aceste versuri cu faimosul început :

Inimi scăldate-n sînge trimise ei
De omul care fraţii i-a ucis

este de Cibber. „*Ecce iterum* ! şi această scenă este tot de Cibber", spune *Spectator.* Dar luaţi aminte, nu o spune pentru că n-ar cunoaşte cumva, tot atît de bine ca şi mine, că versurile sînt de Shakespeare ; pur şi simplu, dat fiind că Cibber era un fel de critic dramatic (a fost actor şi a scris o apologie,

Scanned with OKEN Scanner

evident necesară pentru propria-i existenţă, deşi, la drept vorbind, trebuie să adaug, este încă cea mai bună carte despre teatrul englez actual, tot aşa cum *Călătoria* lui Boswell este pentru Hebride cel mai bun ghid), *Spectator* doreşte să demonstreze superioritatea lui Cibber faţă de Shakespeare !

Iar acum să ne reîntoarcem la dl. Mansfield. Mare păcat pentru un om cu o asemenea voce să îngăimeze cuvintele fără a ţine seamă de muzică, ca într-un libret de la Covent Garden. Cîteodată a cîntat foarte frumos, dar numai pentru o clipă, şi asta ca, în versurile următoare, să arate că a făcut-o întîmplător. Versiunea scenică a piesei, deşi reprezintă o enormă îmbunătăţire faţă de genul tradiţional cibberesc, în special în actele trei şi patru, totuşi conţine unele substituiri arbitrare, superficiale, împiedicate, searbăde, de factură cibberescă, în locul versurilor frumoase şi pline de noblеţe ale lui Shakespeare, care nu ar fi cerut mai mult timp ca să fie cîntate. De ce, spre exemplu, acest pasaj este înlăturat ?

MAMA LUI RICHARD

— . . . Ascultă-mă ce-ţi spun,
Căci niciodată nu-ţi voi mai vorbi.

RICHARD

— Zău ?!

MAMA LUI RICHARD

— Că vei muri, după porunca dreaptă a Domnului
Sau în acest război cuceritor te vei întoarce
Ori eu de amar şi bătrîneţe pieri-voi,
Şi-n veci eu chipul nu-ţi voi mai vedea.

Şi aşa mai departe. Dl. Mansfield e oare surd de îngăduie ca mîna sinistră a lui Cibber să păgubească de acest fragment pe miss Leclercq şi publicul ? Sau autorul adevărat al versiunii, Mansfield, are cine ştie ce legătură cu acest ziar, care s-a arătat suspect de îngăduitor cu tertipurile Teatrului Globe ? Dacă aş interpreta rolul lui Richard, aş sacrifica orice altceva în piesă, mai curînd decît acea monosilabă „Zău", care mi-l prezintă pe Richard mai bine decît ar face-o zeci de înjunghieri şi strangulări de prunci.

Scanned with OKEN Scanner

Ultimul act prezintă, de asemenea, unele contradicţii inexplicabile. Dl. Mansfield, cutezător, lasă să se audă fiecare cuvînt al acelui solo bizar, după scena de groază, şi înlătură „iarăşi Richard" cu dispreţul bine meritat. Dar în loc ca scena să se termine într-o atmosferă de mister şi groază — regele furişîndu-se împreună cu Ratcliff în beznă, la pîndă — este introdusă o codă în major, banală, tipic cibberiană :

Ascultaţi ! Trompetele răsună. Încălecaţi ! La drum !
Sufletul meu e înarmat şi gata pentru luptă.

Închipuiţi-vă un om în miez de noapte, cîteva ore înaintea luptei, simţind încă sudoarea rece, îngrozitoare, pe carnea care-i tremură de spaimă, lăudîndu-se astfel, pe nepusă masă. Shakespeare aşteaptă pînă cînd Richard ajunge pe cîmpul de bătaie şi trupele se pun în mişcare. Iată momentul crucial, cînd tot avîntul omului care luptă se amplifică şi exclamă :

O *mie de inimi simt în pieptu-mi.*

Să vedem acum muzica domnului Edward German „cu leitmotivul" său în stil wagnerian. Iată principala temă a uverturii :

Şi de cîte ori apare Richard, auzi fagoturile : Pum-pum-pum, pum, pum, pan ! Este cu siguranţă un leitmotiv. Dar această prezentare foarte primitivă nu-i de loc „în stil wagnerian". La naiba ! Domnilor critici dramatici, dv. n-aţi fost niciodată la operă ? Desigur că aţi auzit cel puţin *Der Freischütz* sau *Robert le diable* ori măcar *Satanella*, cu unul sau două leitmotive relativ nedezvoltate, nealterate, îndicînd mai curînd personaje scenice decît reprezentînd idei. Totuşi nici prin gînd nu v-ar fi trecut să spuneţi că erau „în stil wagnerian".

Iată ce a făcut dl. Edward German. Dispunînd de douăzeci şi doi de muzicieni, s-a apucat frumuşel să scrie ca pen-

tru o orchestră simfonică veche, Haydn-Mozart, adică : două flaute, două oboaie, două clarinete, două fagoturi, doi corni, tobe şi coarde, fără trompete sau tromboane. A economisit neapărat coardele, privîndu-se de violoncele. Pentru aceste forţe, care nu ştiu dacă puteau fi numite wagneriene, a scris o uvertură şi o serie de interludii, toate drăguţe şi bine ticluite, dar fără nimic nou în ele. Stilul este al lui Max Bruch, să spunem, adică stilul oricui : al lui Gounod, Bizet, Mendelssohn, Verdi, în fine, toate stilurile, *în afară de cel al lui Wagner.*

Primul *entr'acte* începe cu o notă prelungită la fagot şi un triolet lent, care te fac să te freci la ochi şi să te întrebi dacă nu cumva, cortina ridicîndu-se, te vei trezi în faţa scenei turnului din *Trubadurul.* Preludiul la actul ultim este o reminiscenţă, şi una chiar foarte vie, a preludiului şi a dansului ţigănesc de la începutul scenei cîrciumii din *Carmen.* Pe scurt, dl. German îşi cunoaşte meseria şi s-a descurcat bine, dar muzica sa nu are în mod special un caracter dramatic — şi s-ar potrivi tot atît de bine şi pentru piesa *The Lady of Lyons,* ca şi pentru *Richard al III*-lea. Dar de ce n-o fi căutat oare să valorifice aspectele pastorale oferite de scena în care Richmond şi armata sa adulmecau aerul proaspăt al dimineţii pe cîmpia de la Bosworth ? Ar fi trebuit să împartă onorurile acestui pitoresc crîmpei de scenă cu dl. Telbin.

23 martie 1889

La Marseillaise

Săptămîna aceasta pare să fie închinată sărbătoririi Revoluţiei Franceze din 1789, care a influenţat atît de mult muzica, încît de atunci s-a schimbat radical. Iată, am în minte un exemplu de legătură între Revoluţie şi muzică, căci primul efect pe plan muzical al Revoluţiei a fost *Simfonia „Eroica"*, absolut diferită faţă de toate creaţiile de pînă atunci din lumea întreagă. Această simfonie, deşi astăzi nimeni nu se mai entuziasmează în mod deosebit cînd o aude, a fost interpre-

Scanned with OKEN Scanner

tată zilele trecute, la primul concert Richter. Ar fi un prilej excelent de a face o cronică asupra concertului, dar din nefericire n-am fost — asta însă nu m-a împiedicat să scriu o notă. Fusesem la Surrey să văd ultimele manifestări ale primăverii, iar cînd concertul a început, eu tocmai comunicam cu Natura, neştiind dacă voi prinde ultimul tren de la Dorking.

Între zece şi unsprezece, pe cînd făceam cruce la Redhill, aşteptînd sosirea trenului de 9,50 mă gîndeam tocmai la muzica Revoluţiei — la măreţia, splendoarea, acuitatea ei, la cît este de senzaţională, la efortul, iuţeala, tulburarea, aspiraţiile nedefinite, la culmile ei forţate şi adesea dezamăgitoare, la istovirea şi declinul ei, pînă cînd, în zilele noastre, tot ceea ce fusese mai caracteristic să pară demodat, banal, pueril, firav, sub o vigoare de suprafaţă, oricum numai romantic şi original nu. Gîndiţi-vă la mentalitatea muzicienilor entuziaşti care considerau că operele lui Meyerbeer sînt superioare celor ale lui Mozart, că Berlioz ar fi moştenitorul şi urmaşul direct al lui Beethoven, că Schubert este un poet-compozitor nemuritor, astăzi descoperit doar pe jumătate, că Rossini ar fi un al doilea Haendel, iar Wagner un maestru al cacofoniilor ! N-au trecut nici douăzeci de ani de cînd asemenea idei păreau foarte avansate.

Dar dacă totuşi va trebui să avem o Revoluţie, să nu ne apucăm să cîntăm *La Marseillaise*. Mediocritatea acestei melodii este o ruşine pentru steagul roşu. Ca structură ritmică, seamănă leit cu melodia irlandeză numită *Vulpea Roşie*, sau, în aranjamentul lui Moore, *Irlanda să-şi amintească de odinioară*, încît cele două cîntece se pot armoniza perfect, chiar dacă nu şi în ceea ce Cherubini considera contrapunct strict. Dar comparaţi ritmul mecanic şi accentul agresiv al compoziţiei lui Rouget de Lisle cu melodia irlandeză — plină de sensibilitate şi pasiune — trăsături care punctează cîntecul acesta de la un capăt la altul. După părerea mea, marsiliezii erau, firește, îngrozitor de speriaţi cînd au plecat la atac, ca orice om, iar melodia lui Rouget de Lisle le-a dat puterea să înfrunte totul, la fel cum „Ta-ram ta-ram“ îi încurajează pe poliţiştii din *Piraţii din Penzance*.

13 mai 1889

Scanned with OKEN Scanner

Prin vestul ţării

Mă aflu, cred, în vestul ţării — pentru mine, în general, orice loc către care te-ai îndrepta plecînd de la Paddington. Ca să fiu mai exact, de fapt nu sînt nicăieri în mod special, deşi există în preajmă localităţi bine cunoscute, unde aş putea ajunge cu uşurinţă. De exemplu, dacă m-aş lungi pe culmea dealului şi apoi m-aş rostogoli pînă jos, la poalele pajiştei, m-aş prăvăli ca o avalanşă tocmai în valea rîului Wye. De acolo, aş putea ajunge cam în jumătate de oră de mers pe jos pînă la Monmouth. La capătul şoselei străjuite de arbori, pe un afiş cu litere mari, fixat într-un copac, stă scris : Societatea muzicală din Penalt va da un concert — vinerea trecută cum ar veni, căci am fost la acest concert, după cum veţi vedea. Aşadar, pare-se, sînt în parohia Penalt, dacă un asemenea loc există. Dar deoarece am spus răspicat că nu mă găsesc în Anglia, dat fiind că Ţara Galilor se află dincolo de rîul Wye, şi cum e limpede că nu sînt nici în Irlanda şi nici în Scoţia, înseamnă că, aşa cum am mai recunoscut, cinstit, nu sînt nicăieri. Şi vă pot asigura că este un loc foarte plăcut — o regiune cu dealuri frumoase, învăluite în linişte, cu văi încîntătoare şi cu un colorit de iarnă de nedescris, ca bogăţie şi sobrietate. Aşa stînd lucrurile, trebuie oare să mai adaug că localnicii fug de acolo ca de ciumă ?

Potecile singuratice, pe care după o zi de lucru le poţi cutreera printre năluci şi umbre sub cerul înstelat, oprindu-te adesea ca zgomotul paşilor tăi să nu te împiedice să asculţi minunata muzică a nopţii tainice şi a naturii, sînt părăsite pentru nişte străzi îmbîcsite de funingine, cu becuri de gaz şi piane mecanice cîntînd ultimul şlagăr comic. Adevărul este că salariile în acea regiune nu sînt deopotrivă de îndestulătoare, de darnice ca natura din preajmă ; de aceea, tinerii mai ambiţioşi părăsesc pămînturile de baştină, ca să se murdărească lucrînd în „Fabrici de tinichea", simbolul marii industrii manufacturiere din ţară, care, vorbind la figurat, au ca sarcină producţia întregii cantităţi de tinichea. Nu fac bine cîţiva paşi şi dau peste ruinile unei căsuţe de ţară, poate o gospodărie lăsată în plata domnului. Frecvenţa acestora şi predominarea unor ziduri de piatră în locul gardurilor vii lasă impresia că m-aş afla în Irlanda, impresie risipită doar de apa-

Scanned with OKEN Scanner

riţia unor copii îmbrăcaţi curat şi cu feţele spălate cu săpun. Dar pînă şi copiii sînt o raritate, densitatea pe aceste meleaguri fiind, după calculul meu, cam o şesime dintr-o fiinţă omenească pe kilometrul pătrat. Singurele plăceri de pe aici sînt, desigur, de ordin contemplativ. Totuşi, într-o bună zi, trecînd printr-o vale din partea locului, ecourile pădurii au fost trezite de un tu-tu-tu-tu, de tutuitul monoton şi gros al unui biet corn, cînd, deodată, răsare şi un vînător, mergînd domol, urmat de o haită de cîini plini de năbădăi, care, din lipsă de vînat, dădeau din cozi de-a surda. Apoi îşi fac apariţia cîţiva tineri, tot atît de năbădăioşi ca şi haita de cîini. Mai erau şi o sumedenie de bărbaţi mai vîrstnici, dintre care unii, dacă înţeleg eu bine, se ocupă cu negoţul de cai.

De obicei, după o vînătoare, toate simpatiile mele se îndreaptă spre biata vulpe, iar pentru cei care o hăituiesc nu am decît indignare şi dispreţ. De data aceasta însă, întregul alai — fără vulpe — aşa cum trecea încet, trăgînd cîte o duşcă de rachiu şi îmbucînd din merinde, părea atît de trist din pricina eşecului, încît mi s-a făcut milă, în aşa hal, că aş fi fost în stare să le pun vînătorilor o pradă la dispoziţie — numai să fi avut un tigru tînăr sau altă fiară carnivoră — pentru a-i face să-şi dea în vileag calităţile bărbăteşti, mîndria de sportiv. Dacă aceşti vînători ar fi fost cît de cît înţelepţi, şi-ar fi potolit instinctele distrugătoare criticînd manifestările muzicale din oraş şi jertfindu-şi vacanţa la ţară, pe altarul benevolenţei şi al poeziei.

Aici există o formaţie, alcătuită din două cornete, patru saxhornuri bariton şi un eufoniu, dar degeaba : le lipsea omul competent care să scrie cîteva partide pentru fiecare instrument. Cele patru saxhornuri cîntă toate la unison, în loc să se reverse polifonic peste golul dintre tubă şi cornete. De Crăciun, cînd sunetele lor au avut un ecou neaşteptat pentru urechile mele, crezusem, pînă cînd m-am apropiat precaut de fereastră, în recunoaştere, că erau numai trei instrumente, în loc de şapte. Dacă parohia ar avea un organist care să le aranjeze partiturile cum trebuie şi un dirijor care să-i înveţe doar cîteva reguli simple pentru degetul mare, sau culisele, cei şapte muzicieni ar fi fost în stare să interpreteze excelent muzica. Propun ca, pînă cînd se va lua o hotărîre de a se crea un Minister al muzicii, Consiliul local guvernamental să nu-

Scanned with OKEN Scanner

mească supraveghetori pentru fanfare în fiecare regiune, cu îndatoriri precise.

Există pe aici şi cîntăreţi de colinde, dar despre aceştia nu am altceva de spus, decît doar că primul grup, format din cîţiva copii, a cîntat cu multă însufleţire o melodie deosebită, pe care cu siguranţă o voi fura cînd am să mă apuc serios de compoziţie. Al doilea grup a venit foarte tîrziu ; fusese primit cu atîta ospitalitate în timpul reprezentaţiilor anterioare, încît colindătorii pierduseră puritatea intenţiei şi fermitatea execuţiei, trăsături care, fără îndoială, caracterizau eforturile lor de mai înainte.

Dar marele eveniment al stagiunii de la Penalt a fost concertul. S-a crezut că eu, ca eminent critic londonez, voi privi viaţa concertistică din acest oraş cu un dispreţ extraordinar ; s-a spus chiar că ar trebui să am bunul simţ de a sta deoparte. Dar întîmplarea face să-mi fi plăcut mult mai mult decît oricărui localnic — şi nu vorbesc în bătaie de joc — pentru că acel concert a fost, în mod cu totul neaşteptat, diferit de ghiveciul obişnuit la Londra. Diferenţa s-a simţit chiar de la început, de la încercarea îndrăzneaţă de a ajunge pînă acolo. Nici pomeneală de trăsuri, omnibuze, lumină, poliţişti, pavaj — şi se mai nimerise şi o noapte fără stele şi lună. Din fericire, am un minunat simţ în tălpile ghetelor, şi asta m-a ajutat să deosebesc drumul de terenurile virane, izbindu-mă de porţile pe lîngă care ştiam că trebuie să trec. În cele din urmă, am zărit în beznă o licărire, şi acolo am dat de un localnic mai în vîrstă, care părea că se află înăuntrul unei încăperi. Acesta era taman, ca să spun aşa, biroul ; de fapt sala de concert chiar, mult mai interesantă ca St. James Hall, unde nu ai la ce să te uiţi, decît doar la nişte imagini cu munţi şi gheţuri, schiţate aşa, la întîmplare, de funinginea şi praful pătruns prin ventilatoarele de la ferestre. Aici însă aveai mai multe lucruri de care să te ocupi şi să te delectezi aşteptînd ca muzicienii să-şi facă apariţia. De pildă, puteai să-l priveşti pe Sf. Paul predicînd atenienilor, copie după Rafael ; moartea Generalului Wolfe, după West ; un document ce părea să fie masonic, dar care de fapt era orarul şcolii ; apoi o sumedenie de steaguri înşirate unul după altul, lămpi cu parafină.

Se vedea cît de colo că societatea muzicală din Penalt îşi însuşise una din cele mai moderne sugestii cuprinse în faimo-

sul plan al lui Wagner de la Dresda, privind reforma teatrului, şi anume, înfiinţarea unui Departament al concertelor şi teatrului, pe lîngă Ministerul Proslăvirii Publice. În consecinţă, la Penalt muzica se afla sub controlul suprem al preotului. Acesta era dirijor, corepetitor, impresar (la nevoie), dirijorul corului, maestru de ceremonii şi, totodată, compunea şi scria toate cîntecele comice şi triourile pe teme locale. Întrunea, în una şi aceeaşi persoană, politicianul şi sociologul cu compozitorul — amintind din nou ceva din planul lui Wagner, căci una dintre compoziţiile sale se ocupa de „notele de cont" ale consiliului parohial, iar alta de neajunsurile în materie de cărbuni din ultima vreme. Repetase concertul meticulos — alfa şi omega pentru adevărata corectitudine.

Programul a arătat cît de variate sînt resursele unei parohii de ţară în comparaţie cu bicisnicia oraşului, înăbuşit de numărul mare al populaţiei şi mustind de murdărie. Am ascultat cîntece pe mai multe voci — *Hail, Smiling Morn, The Belfry Tower* etc. — interpretate foarte bine chiar, şi mi-am dat astfel seama, cu prisosinţă, că pe aceste meleaguri, la marginea Ţării Galilor, mă aflam printre oameni cu calităţi muzicale şi artistice înnăscute. De la fetiţa de zece ani care a cîntat *Pe vremea cînd eram tineri,* pînă la fermierii viguroşi, adevăraţi actori comici, care ne-au oferit interludii hazlii pe teme locale, pline de sinceritate şi umor, fără pic de vulgaritate, cum sîntem obişnuiţi să înghiţim în cazul muzicienilor profesionişti, spectacolul a fost o spontană şi autentică manifestare a talentului înnăscut al poporului. Artiştii şi-au dat concursul gratuit, iar acordorul pianului şi tîmplarul care a aranjat estrada au costat doar cîţiva şilingi. Comparînd rezultatul cu unele „concerte mari" de la St. James Hall, care costă sute de lire şi după care mă cuprinde deznădejdea gîndindu-mă la prezentul şi viitorul muzicii în Anglia, trebuie să consider concertul de la Penalt drept cel mai izbutit şi mai promiţător al anului.

Ar trebui să îndrăznesc să critic cîntăreţii în amănunt. Dar numai un critic cu experienţă ştie ce pericol îngrozitor reprezintă o asemenea acţiune. Pretutindeni e la fel, atît în satele cele mai îndepărtate, cît şi în cea mai mare capitală, cîntăreţii amatori sînt aceeaşi — e de ajuns un singur cuvînt magic de apreciere, şi iată-i gata să se şi pregătească pentru scena de operă, renunţînd la toate angajamentele sigure din

Scanned with OKEN Scanner

lume, în schimbul posibilităţii îndoielnice de a ajunge la acel miracol, pentru ei — Albert Hall sau Opera — de fapt nişte uriaşe aziluri ocazionale de vagabonzi şi impostori, a căror pedeapsă pentru că au încercat să folosească arta ca mijloc de a pune ghiara pe averi şi faimă este invidia veşnică şi dezamăgirea. De aceea, daţi-mi voie să-i previn pe toţi cei în cauză că atunci cînd mărturisesc că am fost impresionat şi fermecat de unele cîntece — ba am surprins chiar o licărire a acelui „foc sacru" despre care vorbeam mai de mult, cînd se interpreta *El crede că nu-l iubesc* sau cîntecul demodat al dlui. Blockey pe versurile O *Swallow, swallow* ale lui Tennyson — asta nu înseamnă că aceşti cîntăreţi transferaţi din clasa neîncăpătoare de şcoală şi de lîngă pianul cu sunete molcome din căsuţa de la ţară pe scena de la Covent Garden sau pe podiumul de la St. James Hall, cu o orchestră completă tunînd în jurul lor, ar fi produs acelaşi efect. Bine că au avut succes la Penalt, iar mie mi-au produs mai multă plăcere decît cîntăreţii cu pretenţii mult mai mari. Şi într-o anumită privinţă, superioritatea lor este tot atît de absolută, pe cît de relativă. Toţi aveau voci curate. Cîntau în tonalităţi joase şi foloseau foarte mult registrul de piept, dar cînd muzica trecea dincolo de întinderea naturală a acestui registru, îl părăseau foarte simplu cu un *falsetto* relativ uşor potolit, dar pur şi dulce. Trebuie să mai adaug oare că nu aveau nici o pregătire, deşi, probabil, nici nu bănuiesc că meritau să fie felicitaţi din toată inima pentru asta ? O doamnă, care a interpretat balade moderne de Stephen Adams şi Weatherly, m-a alarmat la început cînd am auzit-o folosind efectiv notele de jos, hotărîtă parcă să rivalizeze cu dra. Mackenzie. Nu am nimic împotrivă că le foloseşte efectiv, dar m-am temut că vă încerca să forţeze calitatea bogată a timbrului vocii sale. M-am speriat însă degeaba : se mulţumea să-şi valorifice calităţile numai acolo unde Natura îi oferea prilej ; iar cînd concertul s-a terminat şi ne-am pierdut din nou cu toţii în bezna de afară, unde străduindu-ne să ne găsim drumul spre casă ne îmbrînceam unii pe alţii, absurd, m-am hotărît să-i sfătuiesc pe toţi profesorii noştri de canto să se ducă să-i asculte pe cîntăreţii de la Penalt, să fie înţelepţi şi să reflecteze asupra lor.

10 ianuarie 1894

Scanned with OKEN Scanner

Pînă la Greenwich

Sîmbăta trecută, seara, simţind nevoia aprigă de a schimba aerul de ţară, s-a nimerit să călătoresc pînă la Greenwich cu dl. William Archer. Nu trecuseră nici cîteva minute de cînd trăgeam în piept aerul înviorător, bogat în ozon, al acestei localităţi, cînd ne-am trezit deodată în faţa unui teatru ca un palat, împodobit cu mii de lămpi de gaz, şi atunci ne-am dat seama cît era de stupid să fi fost la teatrul lui Wagner, la Bayreuth, cînd habar nu aveam de teatrul Morton de la Greenwich. Astfel, ne-am năpustit în mulţimea ce se îmbulzea la uşi, ca să aflăm că teatrul era plin. Fotolii, staluri, loji, totul ocupat ; se mai găseau numai locuri în picioare. Cum Archer, în legitimă apărare, doarme de obicei în timpul spectacolelor şi are tot felul de coşmaruri cînd doarme în picioare, nu puteam merge aşadar la galerie. Mai erau locuri ? Am întrebat. Da, se mai găseau într-o lojă particulară sau la galerie. Care să fi fost oare mai ieftine ? Bineînţeles, galeria. Astfel, ne-am urcat totuşi la galerie. Acolo se aflau, lateral, două strapontine libere, ca vai de lume. Era ca şi cum am fi încercat să vedem Trafalgare Square de pe locurile de sus dintr-un omnibus ce parcursese jumătate din drum pe strada St. Martin. Dar agăţîndu-ne de cîte un stîlp, iar din cînd în cînd stînd cu cîte un picior pe scaun şi cu celălalt ajungînd în spatele persoanelor din rîndul din faţă, am reuşit totuşi să vedem din spectacol cît am rezistat şi noi.

Primul lucru pe care l-am făcut, de îndată ce am intrat în sală, a fost să cumpărăm un program. Astfel am aflat că vom vedea „o operă comică pastorală, în trei acte, în întregime originală, de B. C. Stephenson şi Alfred Cellier, intitulată *Dorothy*, care s-a jucat cu săli arhipline la Teatrul Lyric din Londra, de 950 de ori (şi încă se mai joacă), iar în provincie ajunsese la al 788-lea spectacol". Aş mai adăuga că programul avea şi o imagine a teatrului, indicînd toate ieşirile, în cazul în care spectacolul ar fi fost insuportabil. Tot din program am mai aflat că vom fi desfătaţi de o puternică orchestră, sporită ca număr, că trupa era a companiei „Leslie Nr. 1", că C. J. Francis se consideră astăzi singurul PĂLARIER din toată regiunea Kent, care trăieşte numai din profiturile rezultate din vînzarea PĂLĂRIILOR şi BONETELOR sale, şi aşa mai de-

Scanned with OKEN Scanner

parte. Nici nu-i nevoie să mai adaug că atît Archer cît şi mine ardeam de nerăbdare să înceapă o dată uvertura.

Ca să fiu sincer, n-aş putea spune că puternica şi numeroasa orchestră era la fel de mare sau puternică cum ar fi dorit-o compozitorul, dar să lăsăm asta. Scopul meu este mai curînd să atrag atenţia asupra stării în care cele 788 de reprezentaţii cu *Dorothy* i-a adus pe bieţii actori ambulanţi, cunoscuţi sub numele de „Leslie Nr. 1". Îi propun dlui. Leslie, în propriul său interes, să aibă mai multă grijă de „Nr. 1". Am văzut acolo cîteva persoane tinere, năpăstuite să-şi treacă floarea vîrstei repetînd în mod mecanic cel mai nesărat libret din literatura modernă teatrală, pus pe note, care, oricît de drăguţ ar fi, după 788 de spectacole se cam răsuflă.

Aşa cum era şi de aşteptat, în sufletele „Nr. 1" se strecurase o anumită lehamite de viaţă, o totală nepăsare. Tenorul, cîndva, fără îndoială, un tînăr chipeş, acum înmagazinase grăsime ca un heruvim şi, desigur, îşi număra zilele pînă cînd moartea avea să-l izbăvească de rolul lui Wilder. Avea o voce plăcută şi era demn de toată lauda pentru vioiciunea şi comportarea lui în asemenea împrejurări. Natura se răzvrătise la el împotriva eforturilor dezgustătoare cerute de un rol interpretat de peste 700 de ori. A lăsat la o parte aria din primul act şi a cîntat *Un om sus pus s-a născut*, cu ultimul efort de energie al unui om zdrobit şi ruinat sufleteşte. Nota *sol* de la sfîrşit a fost ca un cutremur de pămînt vocal. Şi totuşi nu i-a displăcut, cred, cînd locuitorii din Greenwich, proaspăt veniţi la sacrificiu, l-au bisat.

Baritonul arăta cu totul altfel. Era slab şi chinuit, iar hainele sale îşi pierduseră complet prospeţimea. A cîntat aria *Regina visurilor mele* de două ori, ca şi cum ar fi fost pregătit s-o cînte de o mie de ori, într-o mie de sferturi de oră, pentru un pariu bun. Rolul comicului, fiind, pur şi simplu, cel al unui măscărici de circ transferat pe scena unui teatru liric, se preta la repetări, iar interpretul care-l juca se adresa unei doamne pline de haz, numită Priscilla, adică Sarsaparilla, de-a lungul interludiilor dintre părţile de „haute école" pentru tenor şi primadona, cu un farmec învăluit în aroma rară a glumei — şi în hohotele de rîs pe care le stîrnea — care, probabil, nu se va perima. Însă plictisul de care el izbutise să scape se cuibărise înzecit în bieţii lui colegi, prezenţi la giumbuşlucurile acestuia,

Scanned with OKEN Scanner

pe chipul cărora se citea o expresie de nespusă ură. Am nădejdea că va muri de moarte bună, deşi cred că n-ar fi o dovadă de înţelepciune dacă şi-ar pune prea mari speranţe în asta. Plictiseala dusă prea departe împinge la un moment dat la omucidere.

Femeile au scos-o mai bine la capăt. La specia umană, femeia nu şi-a dezvoltat încă conştiinţa ; îşi va petrece viaţa, după cum se pare, suportînd *Dorothy* ca pe o pacoste, ajungînd la sinucidere din punct de vedere artistic, fără a cunoaşte chinurile remuşcărilor, atît timp cît este lăudată şi plătită regulat. *Dorothy*, ea însăşi o încîntătoare tînără doamnă, cu aer distins, cu o gamă uriaşă de accente de la cea mai minunată engleză din Tunbridge Wells (ca pentru comedia gen vodevil), pînă la cele mai puternice accente irlandeze (ca în farsele populare), a cîntat fără efort şi fără nici un fel de nuanţare ; şi a fost cu atît mai searbădă, cu cît talentul ei se irosea în nişte „suspensuri" ieftine. Vocea Lydiei — de contraltă, spectrală, fadă, era singura care purta urmele efectului dezolant al veşnicei *Dorothy*. În ceea ce priveşte silueta, e durdulie ca tenorul, iar moralul ei, în ciuda tuturor lucrurilor, era minunat. Cei din cor, de asemenea, păreau într-o excelentă formă, fiindcă probabil habar nu aveau că se poate cînta şi mai bine. Copoii de vînătoare au dat năvală la sfîrşitul actului II, goniţi de speranţa deşartă că vor găsi ceva nou, dar cruntă le-a fost dezamăgirea cînd au văzut că dau tot de *Dorothy*. Societatea pentru protecţia animalelor ar trebui să intervină. Dacă nu există nici o lege care să apere oamenii de *Dorothy*, există cel puţin legi care ar putea fi impuse să ocrotească măcar cîinii.

Nu am mai stat pînă la actul III. De cîteva ori tovarăşul meu fusese gata, gata să cadă de somn şi plictiseală. Eu unul mă simţeam ca şi cum aş fi interpretat în seara aceea rolul lui Geoffrey Wilder pentru a milionimea oară. În drum spre casă, sub clar de lună, meditam la cele văzute. Nici acum nu mă pot gîndi, fără să-mi ies din sărite, la faptul că şi astă seară se reprezintă tot *Dorothy*, şi mîine va fi iarăşi reprezentată, şi apoi la anul, şi anul ce vine, şi în următorii zece ani, şi secolul viitor. Nu ştiu care este media vieţii unui membru al „Nr. 1", dar nu cred că poate depăşi cinci ani de la data de cînd intră în această formaţie — aşa că aici nici vorbă de oameni bătrîni, jucînd cu păr alb sub perucă, cu riduri adînci pe

Scanned with OKEN Scanner

față și punînd machiajul și mai mult în evidență. Fără îndoială, nici unul dintre ei nu moare pe scenă — mai întîi iau cîmpii, apoi sînt duși la ospiciu, unde cîntă fără întrerupere un, doi, trei, un, doi, trei, un, doi, trei, un, doi, trei, pînă cînd Craiul Groazei (care ar trebui să se însoare cu Dorothy), înduioșat, le pecetluiește pentru vecie urechile lor chinuite.

Am fost totdeauna împotriva trupelor de teatru demodate și m-am prăpădit de rîs de teoreticienii care își închipuie că văd în ele o școală pentru pregătirea actorilor ; dar ca *Dorothy* să se reprezinte pentru a 789-a oară, asta nici prin minte nu mi-ar fi trecut. E inadmisibil, este pur și simplu o crimă de a risipi în halul acesta vieți și talente tinere ; și deși vremelnic poate îi aduce bani dlui. Leslie, pînă la urmă se va alege cu o operă perimată și o seamă de novici nepregătiți, cînd ar putea avea un repertoriu de cel puțin jumătate de duzină de lucrări și un colectiv de artiști dibaci, în stare să le interpreteze de pe o zi pe alta. Nepăsarea directorilor de docuri față de starea fizică a muncitorilor ne indignează, dar ce să mai spunem despre disprețul directorilor de teatru față de sufletele artiștilor ! Ti, ram ti ti, ram ti ti, ram ti ti, ram . . . m . . . m . . . ; tidi tam tidi tam tidi, tam ! Doamne, am început și eu să bîigui !

13 septembrie 1889

Dicțiunea

Într-o bună zi, cînd explicam pe larg unui prieten cît de important este ca oamenii să știe să vorbească bine, acesta m-a întrebat, cam în doi peri, dacă nu socot că cei mai mulți oameni devin foarte flecari după ce au luat lecții de elocuțiune. N-am putut tăgădui. Omul elocvent este ființa cea mai nesuferită din lume. N-aș dori nimănui să devină elocvent. Dacă ți-e murdară fața, spal-o, nu-i nici o crimă. Dacă dicțiunea ți-e neîngrijită și impură, corectează-o și purific-o, nu o risipi folosind-o pentru toată viața cu accent afectat, oribil, ca la tri-

Scanned with OKEN Scanner

bună, cu sublinieri false, cu pauze fără noimă, vorbind anume rar, pe un ton grav, nepotrivit, hotărît să nu renunţi, nici în ruptul capului, de a vorbi „din piept“ şi făcînd să-ţi sune glasul ca şi cum ar veni dintr-un beci. Bineînţeles, dacă eşti farsor de meserie — episcop sau judecător, de pildă — lucrurile se schimbă, căci atunci salariul te face să ţi se pară vrednic să te autodezumanizezi, pretinzînd că aparţii unor specii deosebite. Dar în împrejurări obişnuite, mai bine deprinde-ţi urechea pînă cînd devii iscusit în materie de fonetică şi lasă restul pe seama bunului simţ.

Observaţiile de mai sus dovedesc indirect, dar fără echivoc, că am fost la un concert dat de elevii Şcolii de muzică Guildhall. Să mi se dea dreptul să apreciez Şcoala Guildhall de la un nivel înalt. Toate Colegiile şi Academiile „Regale“ laolaltă nu-mi spun nimic. Eu sînt republican, şi nu pot înţelege cum un om cu simţul umorului consimte să i se pună pe cap, în zilele noastre, o coroană. Guildhall este şcoala noastră cetăţenească, şi nu e departe timpul cînd acest termen va avea şi la Londra o semnificaţie reală. Tinerii furioşi şi filistinii din rîndul comercianţilor au şi început să dea buzna acolo, lăsînd profesorii particulari să se văicărească fără o para chioară în pungă. Primul lucru pe care tinerii furioşi şi filistinii trebuie să-l înveţe este arta de a vorbi. Un profesor bun de dicţiune, la Guildhall, plătit cu o mie de lire pe an nu ar fi de loc scump. Imaginaţi-vă ce-am simţit cînd am aflat că nici nu există un asemenea post.

Fără îndoială, acest lucru aruncă o umbră de încorectitudine asupra corpului didactic. Dar mi-am dat seama că bieţii elevi au făcut exerciţii şi s-au deprins să articuleze consoanele curăţel. Cînd li se cere să pronunţe un T sau un D italienesc — pentru care limba trebuie să se lipească bine de dinţi, iar consoana să aibă un caracter exploziv — conştiincioşi, ei îşi arcuiesc limba spre cerul gurii în maniera pur britanică şi lasă să se audă un T sau D natal, ca ţiuitul unui piston hidraulic Scheffield. Un astfel de sunet, urmat de diftongul caracteristic ca în Brixton sau Bradford, produce, într-un cîntec italian, efecte similare celor din vechea şcoală. Închipuiţi-vă o tînără englezoaică pusă de către profesorul ei să cînte aria lui Haendel *Lascia ch'io pianga*, fără să fi fost prevenită atunci cînd repetă *e che sospire* că nu se pronunţă *Eii cheii souspiăreii*. Mă

Scanned with OKEN Scanner

abţin să nu mai dau şi alte exemplificări. Subiectul e prea penibil. De ajuns să spun că, dacă dl. Tito Pagliardini ar asculta o arie de Stradella sau de Pergolesi cîntată de un elev de la Guildhall ar lua-o la fugă şi s-ar duce să-şi îngroape pe vecie amintirile oribile, în adîncurile întunecate ale Tamisei.

Totuşi dicţiunea nu a dispărut ca artă. Couquelin nu vorbeşte în maniera Guildhall ; şi nici Salvini, nici Joseph Jefferson sau Henry Irving, nici Ada Rehan sau Antoinette Sterling, nici doamna Weldon, nici zeci de alţi artişti ai cuvîntului sau cîntăreţi. Amintiţi-vă că, deşi publicul nu-i expert, şi nu poate arăta amănuntele exacte prin care neiniţiaţii de la Guildhall se deosebesc de artiştii desăvîrşiţi, îşi dă seama de diferenţă, pe care o atribuie necruţător, pe de o parte, unei vulgarităţi înnăscute, iar pe de alta, unei distincţii înnăscute. Dar este absurd să numeşti vulgari nişte tineri cîntăreţi care şi-au petrecut viaţa între City şi Holloway şi nu cunosc altă vorbire decît cea specifică regiunii. Cîteva lecţii de fonetică date din vreme de cineva care să aibă cît de cît idee de fonetică — nu neapărat un licenţiat sau un doctor în muzică — i-ar pune pe calea cea bună.

Asemenea profesori s-ar putea găsi, dacă conducerea de la Guildhall şi-ar da osteneala să-i caute. Sîmbăta trecută am primit o inivitaţie la Albert Hall, din partea unui anume domn P. J. Kirwan, bine cunoscut recitator, fără îndoială, dar despre care eu nu auzisem pînă atunci. Consider că este un artist cu o voce cultivată, cu anumită pondere în materie de comedie, aşa încît toate selecţiunile sale umoristice au depăşit, prin haz, aş spune, cam de şase ori valoarea lor literară. A prezentat balada lui Drayton *Agincourt* extrem de muzical, deşi ici şi colo trăsăturile şcolii dlui. Irving erau subliniate ducînd la un soi de *irvingism* nejustificat. Una din caracteristicile inadmisibile la dl. Irving este acel şiretlic prin care alterează o vocală atunci cînd apare între un *m* şi un *n*, continuînd să mormăie aceste litere şi reţinînd vocala în loc să-i dea drumul, aşa fel încît ea să se audă limpede între consoane. Astfel, pronunţînd „man“ sau „men“ (bărbat, bărbaţi), efectul e de-a dreptul monstruos. De asemenea, şi dublul *o* la dl. Irving oscilează între franţuzescul „eu“ şi englezescul „aw“ ; iar cînd dl. Kirwan pronunţa cuvîntul „fury“ ca „fieurie“ sau „fiaury“, este clar că îl imită pe dl. Irving. Dar să nu mai vorbim de pauzele dintre cu-

Scanned with OKEN Scanner

vinte, care n-au nici un rost. Cum e cu putinţă însă să se rostească în loc de : „De-a lungul acestei coaste sălbatice şi bîntuite de furtuni", „De-a lungul acestei coaste sălbatice şi bîntuite. De furtuni" ! De asemenea, iată şi diferenţa dintre „Şi-n veci de veci isprava lui se va cînta" şi „Şi-n veci de veci isprava lui. Se va cînta", care marchează diferenţa dintre sens şi nonsens.

Dar pentru că sînt pus pe vînat greşeli, aş dori să adaug că protestez vehement împotriva „teoriei recitării", şi anume, că versul trebuie să fie depănat ca proza. Toţi poeţii îşi citesc versurile psalmodiind, şi aşa şi trebuie, căci altfel de ce naiba şi-ar mai bate capul să scrie versuri ?

7 februarie 1890

La Vie Parisienne

Susţin cu tărie să se înceapă numaidecît construirea unui tunel sub Canalul Mînecii. Există lucruri mai rele decît invaziile străine, decît o cucerire străină chiar, mai rele şi decît dispariţia Angliei ca naţiune, la urma urmelor. Ieri dimineaţă mă întorceam la Calais şi . . . dar, ce să mai vorbesc ! Subiectul nu-i demn, s-a banalizat. Tot ceea ce vreau să spun este că atît cît oi fi şi-oi trăi . . . am mai făcut însă acest legămînt, dar nu l-am ţinut. Totuşi, să nu vă închipuiţi că fîşia asta de apă argintie, de care sîntem aşa mîndri, nu împiedică de loc propăşirea noutăţilor din muzica continentală, de-a lungul unui an. Altminteri „The Star" ar fi o putere muzicală la fel de mare în Europa, cum este în Anglia.

Parisul se impune totdeauna ageamiilor americani şi filistinilor englezi drept oraşul artistic numărul unu, cu specialităţi culinare şi femei bine îmbrăcate. Nu sînt un novice în artă, englez sau american, şi nu pot fi tras pe sfoară. Parisul reprezintă pentru mine ceea ce a reprezentat întotdeauna — un fiasco pedant în toate direcţiile în care pretinde că are întîie-

Scanned with OKEN Scanner

tate. Mozart a remarcat acest lucru acum mai bine de o sută de ani, Wagner acum o jumătate de secol, Corno di Bassetto o spune, cu regret, astăzi. În muzică, Parisul se împăunează cu Opera, care e cam cu douăzeci de ani în urmă faţă de Covent Garden, iar Covent Garden, după cum e îndeobşte cunoscut, a rămas cu treizeci de ani în urmă faţă de epocă ; chiar şi New York l-a lăsat în urmă. Am fost luni la Opera din Paris, să-mi fac datoria să ascult noua operă a lui Saint-Saëns, *Ascanio*. Nu-i cazul să irosesc prea multe cuvinte despre această muzică. De la început pînă la sfîrşit, lucrarea nu conţine nimic original. Scenele tragice sînt un Verdi de mîna a doua, scenele de dragoste sînt un Gounod de mîna a doua, scenele „istorice" sînt un Meyerbeer de mîna a doua. O lucrare atît de slabă, scrisă numai pentru bani, n-aş dori să mai ascult vreodată. Orchestra nu ştiu dacă-i mai bună ca cea de la Covent Garden cu 10—15 ani în urmă, pînă să ne fi plictisit de aranjamentele Gye-Mapleson, care n-a învăţat nimic, n-a uitat nimic şi a făcut ca dirijorul Vianesi să ajungă la Paris, unde enorma lui abilitate, isteţime, ostentaţie, superficialitate i-au dat numaidecît posibilitatea să prindă rădăcini. Vianesi pare mai tînăr ca oricînd şi este mereu cu ochii în patru să nu piardă ocazia de a se întoarce către instrumentele de suflat din lemn şi alamă, făcîndu-le să execute părţi de prisos, pentru a arăta, astfel, cît de bine cunoaşte partitura ; pe cîtă vreme cei din orchestră îi cultivă stilul său pompos şi neîngrijit — sau mai bine-zis lipsa de stil — pînă la culmile imperfecţiei.

Cît despre cîntăreţi, Lassalle cucereşte ropote de aplauze într-un duet gălăgios cu tenorul, în actul II, şi emoţionează publicul într-un pasaj patetic-burlesc, în actul IV, care începe : *Enfants, je ne vous en veux pas*. Lassalle nu prea poate crede în rolul lui Benvenuto Cellini, dar crede în Lassalle, şi astfel aranjează ca totul să se desfăşoare efectiv convingător. Madame Adiny este, fără tăgadă, ceea ce am putea numi o femeie splendidă. Tremoloul şi minunata ei forţă de a lua acutele lasă mult în urmă chiar şi pe doamna care a interpretat rolul Desdemonei, în *Otello* de Verdi, anul trecut la Lyceum. Plançon, în rolul lui Francisc I, şi madame Eames, în Colombe, au cîntat destul de frumos. Nu am dreptul să-i găsesc vreun cusur dnei. Bosman, care este o demnă reprezentantă, dacă nu chiar plină de înaltă distincţie, a genului desuet de cîntăreţ

Scanned with OKEN Scanner

„dramatic", pur şi simplu, pentru că nu sînt de acord cu acest mod de interpretare. A fost în stilul imposibil richardsonian, de a-şi da aere, de a se umfla în pene, că te cuprinde mila ; iar libretul, ca şi muzica, un şir întreg de banalităţi, culminînd cu scena în care madame Adiny o ţine pe madame Bosman într-o raclă de aur, timp de trei zile, în văzul tuturor, apoi madame Bosman a fost găsită moartă „de dragul lui Benvenuto", ceea ce te lasă perplex, cu atît mai mult, cu cît nimeni nu pricepe de ce a fost nevoie întîi să ajungă în raclă, iar pe urmă de ce n-a chemat îndată pe cineva să o scoată de acolo.

Privită în mare, mă tem că trebuie să trec opera *Ascanio* în rîndul inepţiilor îndelung elaborate şi costisitoare şi să aplaud înţelepciunea celor care vin pentru balet numai, care, deşi cît se poate de artificial — în stil clasic — a fost bun în sine. Totuşi *Ascanio* m-a plictisit mai puţin decît *Ioana d'Arc* a lui Barbier, de la Porte St. Martin, cu muzică de Gounod, în rolul titular Sarah Bernhardt. Barbier, cine nu ştie, este exact omul căruia trebuie să i te adresezi dacă doreşti ca un subiect important să fie devalorizat în transpunerea de operă. Barbier e în stare să prefacă o capodoperă de Shakespeare sau Goethe într-o melodramă de proastă calitate, cît ai bate din palme. Cu ani în urmă, s-a oprit asupra *Ioanei d'Arc* şi a dat-o gata (expresia reflectă procesul) pentru teatrul muzical Gaieté. Acum este din nou scoasă la lumină, ciopîrţită substanţial — totul călduros acceptat — de hatîrul doamnei Bernhardt. În privinţa muzicii, Gounod se imită pe sine, tot atît de mecanic ca şi Saint Saëns, şi mai excesiv încă. Partea cea mai bună o constituie vedeniile Sf. Margareta şi ale Sf. Caterina. Chiar şi astăzi, cînd izvorul lui a mai secătuit faţă de deceniul trecut, Gounod poate încă să scrie muzică divină. Dar cu Sarah nu-i nimic de făcut, joacă într-adevăr mult prea prost. Cunoaştem foarte bine cu toţii felul în care se preface cînd interpretează un rol ce nu-i convine, cu cîtă gingăşie îşi rosteşte versurile şi cum o face pe mironosiţa. Aşa se comportă şi în rolul Ioanei. Nu se poate vorbi însă de o interpretare, pentru că de fapt nu e vorba de o piesă de teatru ; dar Sarah Bernhardt deapănă firul versurilor într-un şuvoi plîngăreţ, aparent melodios, în care numai o ureche fină poate desluşi sunetele false. Ai putea pune mîna-n foc că ceea ce spune se înlănţuie perfect, că totul e foarte

Scanned with OKEN Scanner

grav. Dar abia în scena finală, a rugului, întreaga poveste devine străvezie chiar şi pentru turistul american şi englez. Sarah nici n-a clipit măcar, poate pentru că nu mi-a prins privirea sau pentru că nu avea chef să se distreze pe propria-i socoteală. Trebuie să fie foarte neplăcut să te prefaci astfel seară de seară, ştiind tot timpul că locul ei este la Comedia Franceză şi că activitatea serioasă de acolo se desfăşoară fără ea.

M-am dus, bineînţeles, la Comedia Franceză, de dragul tradiţiilor casei lui Molière, şi am găsit că acestea constau în părţi egale din tot felul de şotii şi distracţii zgomotoase, cîtuşi de puţin superioare — fundamental opuse celor instituite mai ieri de colectivul teatral al lui Benson pentru *Hamlet* şi *Femeia îndărătnică*. Dar dacă tradiţiile sînt firave, ei bine, nu acelaşi lucru se poate spune despre interpretare, care face parte din puţinele lucruri capabile să-ţi procure atîta desfătare, ca o reprezentaţie a *Burghezului gentilom*, luni după amiază în săptămîna Paştelui, la Comedia Franceză. Jupîn Jourdain nicăieri nu poate fi mai bine apreciat ca la Paris, căci este personificarea burghezului parizian. Cînd spectacolul se termină, poţi continua studiul servilismului său, al incapacităţii sale pentru artă, supunerea firească în faţa oricărui înfumurat care îi va vorbi despre ceva ce ar putea înţelege (ceva cu totul în afara scopurilor artei) de la Luvru ; şi raţionamentul său minor, încîntarea pe care o găseşte în fragmente fără legătură logică într-un domeniu sau altul. Dacă vreodată mă voi apuca de scris teatru (nu se ştie niciodată cît de jos poţi cădea), am de gînd să zugrăvesc un burghez gentilom londonez — o făptură cu totul ciudată în felul ei.

Totuşi, preocuparea mea principală acum nu-i Comédie Française, ci „Serata muzicală şi literară din Vinerea mare“ — la Circul de iarnă. Aici, senzaţia spectacolului a fost apariţia divinei Sarah într-un rol nu mai puţin divin — acel al Fecioarei Maria. A făcut chiar ceva mai mult — a jucat un dublu rol, interpretînd-o şi pe Maria Magdalena. Philippe Garnier s-a dedicat rolului lui Isus, iar Brémont a apărut, rînd pe rînd, în Pilat, Anna, Caiafa, Petru şi Iuda Iscariotul. Lucrarea era prezentată ca „un mister în cinci părţi“, de Edmond Haraucourt, intitulată *Patimile*. Mai întîi, pentru a ni se crea starea de spirit potrivită, ne-au fost administrate doze masive de Berlioz, Beethoven şi Wagner, iar apoi a în-

Scanned with OKEN Scanner

ceput „misterul". Sarah, într-un veşmînt din cel mai imaculat şi diafan alb, cu un machiaj de o rară delicateţe — care îi împurpura uşor obrajii, dîndu-i aerul cel mai feciorelnic — a avut mare succes. *Patimile* au început în mijlocul unei tăceri, în aşteptare, şi curînd s-a dovedit a fi, în privinţa profunzimii ideilor, a prospeţimii imaginilor, deopotrivă cu cele mai valoroase specimene ale libretelor oratoriilor moderne de la noi. Sarah a cîntat ca de obicei cu cartea în mîna dreaptă şi fluturînd stînga prin aer cu o îndărătnicie ritmică, făcînd minuni în domolirea tusei stînjenitoare de care numaidecît se molipsise toată sala. Publicul, în general, a îndurat răbdător, pînă cînd Garnier s-a ridicat să rostească un fel de „Predică de pe munte", vreme cam de patruzeci de minute. După vreun sfert de oră, tusea a căpătat un nou aspect. Se vede clar că cei mai nerăbdători începuseră să tuşească anume, deşi aveau plămînii la fel de sănătoşi ca şi Garnier. Apoi s-a auzit o voce strigînd : „Muzica, muzica !", urmată de aplauze, rîsete şi unele slabe proteste. Garnier şi-a văzut de treabă, ca şi cum ar fi fost surd. Apoi o altă voce, făcînd un apel vehement, a strigat : „Destul, destul !" Aceasta a fost primită cu simpatie unanimă ; Sarah a ridicat din umeri, cu tîlc, dar Garnier o ţinea aşa într-una. Publicul din nou s-a abţinut pentru cîteva momente, în speranţa că acesta se va opri, căci părea imposibil să o ducă aşa mai departe. Dar el a continuat, şi furtuna a izbucnit şi s-a înteţit şi mai şi, căci fusese atîta timp zăgăzuită. Cînd era în toi, un domn a dat buzna pe scările amfiteatrului, a traversat scena şi, în mod demonstrativ, i-a strîns mîna Sarei, apoi lui Garnier, iar după aceea lui Brémont. Acesta era Haraucourt în persoană ; şi-a manifestat protestul ameninţînd publicul cu pumnul, care şi-a repetat dezacordul fundamental faţă de Haraucourt asupra meritelor poemului său prin urlete de dezaprobare. Exasperat, acesta a recurs la măsuri forte, anunţîndu-i că dacă nu-şi schimbă atitudinea, gălăgioşii sînt poftiţi să părăsească numaidecît sala. Ameninţarea i-a convins. O tăcere mormîntală s-a lăsat asupra mulţimii, poetul se îndreptă apoi plin de demnitate spre locul său, cînd o doamnă, probabil soţia sa, i s-a aruncat de gît, copleşindu-l cu sărutări. Scena înduioşătoare a mişcat pe domnii din jurul său, care i-au întins mîna, iar el le-a răspuns emoţionat. Apoi a luat loc, şi imperturbabilul Garnier a pornit din nou de la capăt. Curînd însă,

Scanned with OKEN Scanner

în public s-a răspîndit convingerea, cu riscul chiar ca Haraucourt să-şi ducă la îndeplinire teribila ameninţare, că Garnier trebuie oprit. Garnier, a cărui comportare fusese tot timpul un model de tact perfect, a schimbat în cele din urmă ochiade cu colegii săi şi apoi, cu cea mai politicoasă dezaprobare, începu : „Doamnelor şi Domnilor, dacă nu doriţi" — la care publicul şi-a manifestat părerea că ţinuta acelor snobi de duzină era deplorabilă, iar snobii în chestiune îi dădeau lui Garnier să înţeleagă, cu vehemenţă, că nu există nici un „dacă" şi că nu sînt de acord cu asemenea situaţii. Sarah, prin gesturi pline de vioiciune le-a adresat mulţumiri, dar mi-ar fi greu să nu cred că în sinea ei era de aceeaşi părere cu galeria. În cele din urmă, cei trei artişti s-au sfătuit, după care Garnier s-a aşezat pe un scaun, iar Sarah a continuat cu o scenă finală. Publicul a acceptat compromisul, Haraucourt n-a mai protestat, decît doar aplaudînd din cînd în cînd, şi ceea ce a mai rămas din *Patimi* s-a prezentat fără alte întreruperi.

Antiwagnerienii erau prezenţi în păr. Grupul consta din şase bătrîni, mai mult sau mai puţin aidoma ducelui de Cambridge, care se tot strîmbau sau îşi astupau urechile ori de cîte ori apărea în armonie o nonă majoră neaşteptată. Cum publicul era format din vreo mie de bărbaţi puternici, împotrivindu-se cu însufleţire veteranilor, aceştia nu au mers mai departe. Wagner a susţinut totdeauna că marele fiasco al operei *Tannhäuser* a fost un succes pentru galerie, şi nu văd nici un motiv serios ca să ne îndoim că ar fi avut dreptate.

Orchestra sub bagheta lui Lamoureux a cîntat cu precizie şi rafinament, dar prima mişcare din *Simfonia în do minor* a fost interpretată după vechea manieră elegantă, superficială, fără consistenţă, grăbită. În uvertura la *Tannhäuser*, alămurile, completate cu două cornete în plus şi un al patrulea trombon (o libertate monstruoasă), au cîntat ca o fanfară stridentă, iar *Marşul Pelerinilor*, gălăgios în chipul cel mai detestabil, făcînd ca faimoasa parte a viorii să nu se audă aproape de loc. Învăţătura ce se poate trage de aici este că Londra, care a refuzat să-l accepte pe Lamoureux drept mare dirijor şi l-a luat în braţe pe Richter, se află cu mult înaintea Parisului, atît ca apreciere, cît şi în multe alte privinţe.

11 aprilie 1890

Scanned with OKEN Scanner

L'Enfant Prodigue la Teatrul Prince of Wales este un spectacol înduioşător. Am fost impresionat cînd am rîs, dar şi cînd, la sfîrşitul actului III, m-am retras cu ochii în lacrimi. Dar să nu vă închipuiţi că emoţia mea a fost provocată de muzică. Era vorba doar de muzica franceză de balet şi *mélodrame*, convenţională, pusă la punct cu eleganţă şi rafinament armonic de ultimă oră. Trebuie să mai adaug că, dacă şi aici va avea acelaşi succes ca la Bouffes Parisiens, dl. André Wormser ar face bine să nu piardă nici o secundă şi să retranscrie totul pentru o orchestră completă. La Paris sînt tolerate acompaniamentele la pian, completate de o mînă de suflători şi un cvartet de coarde. Acolo poţi vedea operele lui Offenbach prezentate astfel, pînă şi la Teatrul Eden, dar aici, asemenea improvizaţii trec drept un spectacol ieftin şi provincial — şi pe bună dreptate.

În ceea ce priveşte restul acestei pantomime, atît de amuzantă, nu am decît cuvinte de laudă. Serviciul adus de muzică pentru a face drama inteligibilă nu-i mare : există un singur punct mai puţin inteligibil pentru mine decît pentru un surd. Mă gîndesc la specificarea făcută de Phrynette că Baronul trebuie să se căsătorească cu ea. Această scenă ar putea uşor fi redată prin pantomimă, dar a fost sugerată în mod mai concis şi mai amuzant prin introducerea în orchestră a mişcării cu care începe marşul nupţial de Mendelssohn. Nimic nu poate fi mai distractiv şi mai potrivit decît replica plină de haz a aceleiaşi teme, cînd Baronul rămîne singur. Felul în care clatină din cap, acompaniat de acel *scherzando* ironic, exprimă că acesta nu are de gînd să-şi ţină promisiunea mai bine decît ar putea-o face pantomima cea mai minuţioasă fără muzică.

Apreciind valoarea acestor elogii, trebuie să nu se uite că a vedea un lucru simplu, dar bine îndeplinit, după o mulţime de altele complexe, însă prost realizate, te înveseleşte şi te destinde din plin ; de aceea, simplul succes nu trebuie să fie situat deasupra unui succes echivoc. O dramă constînd dintr-o serie de emoţii, atît de evidente în ceea ce priveşte caracterul stimulator şi atît de convenţionale în înlănţuirea lor încît să poată fi înţelese de marele public ca simple fenomene, este o joacă de copii comparată cu drama obişnuită sau cu

Scanned with OKEN Scanner

opera, cu toate că n-ar trebui să existe nici un artist care să se încumete să interpreteze o asemenea lucrare fără un anumit talent pentru pantomimă, deşi mulţi cîntăreţi şi actori cred (greşit) că se pot încumeta, chiar dacă n-au acest talent. Acestea fiind spuse, aş putea afirma cu fermitate că atunci cînd mă duc de la operă la teatru, am tot mai mult impresia că piesa ar fi mai amuzantă dacă dialogul ar lipsi. Mie mi-a fost totdeauna simpatic dramaturgul popular binevoitor, o făptură emotivă, în stare să simtă şi să-şi imagineze simplu şi familiar, dar aproape complet fără nici o capacitate intelectuală, şi astfel fără a fi în stare să scrie şi să citească. Cînd se emoţionează, este tovarăşul cel mai bun pentru a petrece o oră de relaxare, dar de îndată ce deschide gura, devine nesuferit ; te simţi ca şi poliţistul dintr-un roman de Wilkie Collins, care, atunci cînd feciorul îl apucă de guler, spune, nepăsător, doar atît : „măcar de-ai face-o ca lumea". Dacă într-o pantomimă protagoniştii ar iubi şi ar tînji numai, s-ar agita şi ar fi deznădăjduiţi, pe tăcute, „şi totul să se petreacă frumos", aşa cum Hedda Gabler i-a cerut iubitului ei cînd acesta a consimţit să se împuşte, atunci tot ce-i valoros în piesă ar fi scos în relief, iar ce e de calitate proastă ar fi eliminat. *L'Enfant Prodigue* dovedeşte admirabil că acest lucru ar fi posibil. De aceea, tuturor autorilor noştri dramatici faimoşi, care au inimi uriaşe, dar de loc minte — nu pot da nume, căci niciodată nu i-am deosebit pe unii de alţii, drama nefiind domeniul meu obişnuit de activitate — le recomand cu toată seriozitatea ca pe viitor să-şi aleagă ca gen pantomima. Să rămînă, aşa cum ar fi spus Hegel, pe tărîmul conştiinţei, fără a încerca să înainteze pe cel al intelectului ştiinţific. Sau, aşa cum spunea cineva mai ieri — am uitat cine, dar nu era Hegel — „să se mai termine o dată cu flecăritul".

8 aprilie 1891

Muzica incidentală

Rareori am fost atît de mirat ca săptămîna trecută, cînd directorul de la Teatrul Haymarket mi-a dat prilejul să ascult muzica pe care dl. Henschel a compus-o pentru *Hamlet*. N-am

Scanned with OKEN Scanner

mai pomenit pînă acum dramaturg care să considere muzica incidentală ca prezentînd vreun interes desprinsă de spectacolul respectiv sau ca fiind o parte mai puţin integrantă a acestuia decît ar fi ultima trăsătură de penel pentru decor sau luminile rampei, dar m-am obişnuit să cred că *Hamlet* la origine constă, din punct de vedere muzical, din marşul din *Judas Maccabaeus*, pentru scena intrării Curţii, şi *Marşul funebru* din *Saul*, cîntat în scena morţii lui Hamlet — muzica din *etr'actes* fiind aleasă din uverturile ce nu mai sînt populare, ca *La Sirène* etc. Părerea mea despre dl. Tree s-a modificat cu timpul în aşa măsură, încît m-a abătut chiar de la scopul vizitei mele la ultima repetiţie, căci, în loc să ascult interludiile dlui. Henschel, i-am explicat în pauze dlui. Tree cum trebuie să fie executată partea sa, acesta ascultîndu-mă cu răbdarea şi atenţia cuvenită pentru un actor de talia lui. Totuşi, am ascultat destul şi muzica, cu o ureche, ca să-mi ating scopul.

Modul cum dl. Henschel şi-a valorificat posibilităţile sale nu poate fi arătat aşa, bătînd din palme, celor care nu s-au gîndit niciodată la rolul pe care compozitorul îl joacă în teatru. Acesta cunoaşte două extreme. Una ar fi să-şi asume întreaga răspundere a muzicianului creator şi să compună o uvertură, care, oricît de multe afinităţi ar avea cu drama, capătă totuşi formele unei muzici pur personale, echilibrate şi finisate ca o ţesătură simetrică de sunete, putînd fi interpretată ca un *Opus 1000*, de sine stătător, deosebit de dramă, la fel cum şi drama poate fi jucată independent de muzică. Iată şi exemple : *Egmont*, în care Beethoven şi Goethe s-au asociat pe picior de egalitate în diferitele lor arte ; Beethoven nu numai că a ilustrat capodopera lui Goethe, dar a adăugat încă o capodoperă proprie pe aceeaşi temă. Cealaltă extremă este să completezi o simplă *melodramă*, prin sunetele eterice ale viorilor, care acompaniază desfăşurarea transformării scenelor în pantomime sau animează personajele ridicole ori, să spunem, ritmurile sacadate ale motivului „stafiei" din *Fraţii Corsicani*. Dar aşa ceva nu se poate numi compoziţie muzicală, ci mai degrabă treabă de cîrpaci, prin care *melodrama* este crîmpoţită pe măsura scenei şi apoi ajustată în fel şi chip, cînd ajunge să fie „probată" la repetiţii. Iată cum şi-a căpătat educaţia muzicală actorul de modă veche ; el susţine că unele texte pot fi mai uşor prezentate cu „ajutorul muzicii" şi cumplit de greu fără muzică ; sau, ca în cazul lui *Richard al III-lea*,

Scanned with OKEN Scanner

îşi va ieşi din minţi de furie în scena : „Cine mă va opri în expediţia mea ?“, la auzul trompetelor, ori înjurîndu-le că nu cîntă mai tare.

Şi unde mai pui, el e atît de ageamiu într-ale muzicii, încît, fără să şovăie, va cere şefului de orchestră „să oprească muzica aia odată“, tocmai în mijlocul unui „suspens“ sau la o răsturnare a acordului obişnuit ori a septimei de dominantă, fără să-şi dea seama de riscul că s-ar putea afla vreun muzician în sală, la premieră, şi ar spune : „Domnule, vă rog să mă scuzaţi că vă-ntrerup ; n-aţi vrea să aveţi amabilitatea de a cere orchestrei să rezolve acele disonanţe înainte de începerea monologului ?“ Nu-i poate intra în cap ideea că muzica, la fel ca şi drama în versuri, se scrie în fraze complet separate, cu puncte la sfîrşit. El ştie, una şi bună, că fără muzică nu-i în stare să facă publicul să se-nfioare sau să devină sentimental, aşa precum actorul ştie că nu poate face publicul să rîdă pînă ce nu sînt toate luminile aprinse. Muzicianul, în teatru, rareori înseamnă mai mult decît un coleg care sare să dea o mînă de ajutor mecanicului.

Această stare de lucruri, pînă la urmă, croieşte drum altor stări de lucruri, mai evoluate. Setea de cultură oferă posibilitate oamenilor cultivaţi (nu numai unor interpreţi cultivaţi) să ajungă directori de teatru sau actori, iar actorii demodaţi şi directorii se văd siliţi, datorită spiritului competitiv, să se dea drept cunoscători în ale artei şi să înjghebeze o întreagă tagmă, ca aceea a Medicişilor, de consilieri literari, poeţi, compozitori, artişti, arheologi şi chiar critici. Şi de cîte ori o capodoperă din dramaturgie este reînviată, întreaga tagmă o trece în revistă. Publicitatea susţinută face imposibil ca această tagmă să fie prea activă ; şi într-adevăr, în măsura în care se impune, în mod absolut, asupra directorului, ar putea stărui să aibă un cuvînt şi în conducerea artistică a acţiunilor sale.

Să luăm, de exemplu, compozitorul. Nici un actor care este şi director n-ar avea cutezanţa să-i spună lui Sir Arthur Sullivan „destul cu muzica asta“ ori să se împotrivească de a îngădui dlui. Henschel să-şi rezolve disonanţele. Pe de altă parte, nici un dirijor nu ar angaja o orchestră compusă din optzeci — o sută de oameni, doar pentru o uvertură şi antracte, tot aşa cum nici un actor nu şi-ar jertfi timpul său preţios ca să se pună de acord cu muzica, în timp ce actorul-director aşteaptă cele mai moderne progrese în materie de leitmotiv,

Scanned with OKEN Scanner

excelent material pentru tăieturi din presă. Situaţia fiind aşa de limitată, compozitorul îşi propune să devină un fel de croitor muzical, în privinţa *melodramei,* şi, nemaiţinînd seama de director, compune muzica pentru uvertură şi antracte în gen de „suită orchestrală", care să fie interpretată la Crystal Palace sau la concertele Orchestrei simfonice din Londra, pregătindu-se astfel pentru o orchestră numeroasă şi un public liniştit, în locul unei mici orchestre de teatru, şi se mulţumeşte doar cu turuiala criticilor dramatici. Evident, se poate încumeta să creeze o mare uvertură ca *Egmont* sau *Coriolan,* dar, dat fiind progresele moderne, motivele tematice sînt cuprinse în contract. Tragedianul trebuie să aibă motivul său, iar titulara rolului feminin, chiar atunci cînd nu este persoana cea mai influentă din teatru, poate să aibă şi ea motivul ei, în ciuda tragedianului. Macduff, Richmond şi Laertes îşi vor ridica, în curînd, şi ei pretenţii, care, firește, nu sînt mai puţin îndreptăţite decît cele anevoie de împlinit ale unui Buckingham, Duncan, Polonius şi Claudius.

Ţineţi minte cuvintele mele : pe măsură ce actorii vor ajunge să înţeleagă mai bine lucrurile astea, vom avea la repetiţii scene nemaipomenite într-un teatru — Rosencrantz, amenințînd să renunţe la rol, deoarece motivul său este cu jumătate de măsură mai scurt decît cel al lui Guildenstern ; Fantoma pretinzînd, potrivit celor stabilite de Mozart, un monopol absolut al tromboanelor ; Hamlet întrebîndu-l pe compozitor, cu magnifică politeţe, dacă are ceva împotrivă în cazul în care ar dubla basurile cu un contrafagot, spre a scoate mai bine în evidenţă tema Pelerinei ; sau Othello stăruind să fie bas şi Olivia soprană, atunci cînd temele lor apar simultan cu cele ale lui Iago şi Viola, încît nenorocitul de compozitor să ajungă, în cele din urmă, să scrie totul într-un contrapunct dublu, ca fiecare să vină, pe rînd, în registrul cel mai de sus sau în cel mai de jos.

Ca efect al acestor dezvoltări, compozitorii noştri tind să facă unele compromisuri între noile motive tematice şi vechea formă simfonică. La prima vedere totul pare lesne. Îmbinaţi motivul îndrăzneţ al lui Richard sau cel tragic a lui Hamlet, ca subiect principal al uverturii, cu tema feminină a Ofeliei, ca subiect secundar („constrastînd în mod fericit", cum ar spune desigur specialistul, dacă e prieten cu compozitorul, cînd ar face analiza operei, în program), şi apoi procedaţi după

Scanned with OKEN Scanner

maniera ortodoxă. Din păcate, verificînd o asemenea formulă, descoperi că leitmotivele nu-s totuna cu tema simfonică şi că nu pot fi înlocuite unele cu altele, după cum nici desenele siluetelor omeneşti, în acţiunea dramatică, n-ar putea înlocui arabescurile. Este adevărat că figurile omeneşti pot fi exprimate prin linii curbe, ca şi arabescurile, şi că există arabescuri compuse din figuri omeneşti, tot aşa cum există imagini în care figurile apar ca elemente decorative. În mîinile marilor maeştri, succesul îmbinării elementelor decorative cu cele dramatice pare desăvîrşit, căci orice abatere de la graţia perfectă şi simetrie produce un interes dramatic atît de absorbant, încît spectatorul simte o satisfacţie sporită, şi nu o deficienţă.

Uitaţi-vă la o pictură în care elementul dramatic şi epic se împletesc în mod absolut — să spunem, de exemplu, *Lear şi Cordelia* de Ford Madox Brown — şi comparaţi-l cu un panou creat de Giovanni da Udine. Imaginaţi-vă pe Giovanni încercînd să depene povestea lui Lear, în genul său, tot aşa de convingător cum a procedat şi Madox, sau pe Madox Brown, care s-ar încumeta să aducă în pînzele sale simetria lui Giovanni. Contrastul dezvăluie dintr-o dată goliciunea preceptelor învechite privind îmbinarea celor mai înalte calităţi ale ambelor şcoli, de unde se vede că un om poate, pe bună dreptate, să prefere *Buna Vestire* a lui Tintoretto la Scuola di San Rocco, pentru că zborul îngerilor răsărind prin fereastră este mai graţios decît în desenele lui Giovanni, iar povestea Fecioarei este tot atît de bine redată ca şi cea a Cordeliei. Dar în subiectele în care zborurile îngerilor nu pot fi realizate, Tintoretto a trebuit, ca şi Brown, să recurgă la însuşirile frumosului, nicidecum la arabescuri.

Formaţi un critic exclusiv în asemenea însuşiri, şi îl va găsi pe Giovanni elegant şi searbăd, gol şi artificial, iar dacă îl veţi alimenta exclusiv cu arabescuri, se va feri de Madox Brown, considerîndu-l din cale afară de urît şi chiar grotesc. De fapt, deşi Madox Brown este totodată cel mai mare pictor epic englez în viaţă, aşa cum Burne-Jones este cel mai mare pictor decorator, prietenii săi au început să strîngă o mie de lire pentru a-l putea scoate din greutăţile financiare în care se zbate, nu din vina sa, ci ca urmare a gustului naţiunii încă exclusiv tributar arabescurilor şi unui sentimentalism minor. Aşa cum povestitorul în imagini, avînd scopuri deosebite faţă

Scanned with OKEN Scanner

de arabesc, are o logică constructivă diferită şi, în consecinţă, trebuie să caute un alt soi de frumuseţe, compozitorul dramatic este silit să pornească pe alte căi decît compozitorul de muzică „absolută". Dacă încearcă să meargă şi pe o cale şi pe alta, poate ajunge să fie un muzician tot atît de bun ca şi Sterndale Bennett şi totuşi să compună lucruri uşoare ca *Paradis şi Peri.*

Iată, de exemplu, uvertura la *Richard al III-lea* de dl. Edward German, un muzician de mare talent, compusă la cererea dlui. Mansfield. Prima mişcare a acestei lucrări începe cu un motiv caracteristic, zugrăvindu-l pe Richard ; dar pentru ca să poată fi adaptată formei de sonată, are o *coda* — gen arabesc — ca o sirenă cocîrjată. Rezultatul — piesa e prea stîngace spre a putea fi considerată o bună uvertură, dar prea simplistă din punct de vedere al formei, ca să constituie un simbol muzical pentru Richard al III-lea. Este mult depăşită de muzica lui Grieg din *Peer Gynt,* care constă din două sau trei fraze diferite, stropite din belşug cu sirop orchestral, iar în privinţa măiestriei tehnice, mult mai slabă decît uvertura dlui. German. Acele fraze ieftine sînt însă pe măsura scenelor pe care le introduce şi le dezvoltă — dacă repetările lui Grieg pot fi denumite dezvoltări — după tipicul acestor scene, şi nu al simfoniilor lui Haydn. În realitate, Grieg a procedat ca şi Wagner în marile sale preludii, cu excepţia că Grieg, fiind în comparaţie cu gigantul de la Bayreuth doar un greier, a izbutit să dea doar cîteva elemente superficiale, în loc să pătrundă în esenţa lucrurilor.

Dl. Henschel a urmat, înţelept, aceeaşi cale, evitînd arabescurile şi dedicîndu-se piesei în întregime, şi nimic altceva, cu excepţia unui singur pasaj, în care foloseşte oboiul pentru partea „Cocoşului care este trompeta (nu oboiul) zorilor de zi". Această pasăre este de obicei *persona muta* ; şi dl. Henschel ar fi făcut mai bine dacă l-ar fi lăsat aşa. Cu excepţia acestei măsuri, *melodrama* este cea mai simplă şi mai impresionantă compoziţie pe care o am în minte. Apoi preludiile — Hamlet tragic, dar nehotărît în actul I ; Ofelia uşor sentimentală în actul II ; Hamlet feroce şi nemişcat în faţa cochetăriilor Ofeliei în actul III ; cîntecul funebru după înecare din actul IV şi Pastorala cu păsări adevărate pentru actul V. Despre toate acestea voi spune mai multe cînd le voi auzi înmănunchiate orchestral, la concertul amînat al Or-

Scanned with OKEN Scanner

chestrei simfonice din Londra. Deocamdată mă mulţumesc să adaug că sînt mai adînci decît lucrările lui Grieg, în afară de faptul că se limitează, după cum am menţionat anterior, strict la genul lor, fără digresiuni în arabesc.

27 ianuarie 1892

Paderewski

Pînă să ajung la concertul lui Paderewski, de marţea trecută, se şi terminase ; publicul, înflăcărat la culme, iar pianul, o epavă. Asemănîndu-l cu un fierar tînăr al armoniei, plin de o extraordinară forţă spirituală, care, pur şi simplu, execută un concert la pian ca şi cum ar bate cu ciocanul pe o nicovală, cu o însufleţire exuberantă, Paderewski cel puţin este emoţionant, iar ciocănitul lui în pian nu e lipsit de varietate, pe alocuri diafan ca un fulg, şi chiar delicat. Dar tuşeul lui uşor sau greoi te răscoleşte profund, iar măreţia interpretării este de-a dreptul impetuoasă. Totuşi, pianul nu este un instrument la care să te poţi dezlănţui astfel.

18 iunie 1890

Ar fi de dorit ca un chirurg iscusit să-l despice, abil, pe Paderewski în două fiinţe separate — Paderewski compozitorul şi Paderewski pianistul. În prezent se întrepătrund unul pe altul, mereu. De îndată ce pianistul e tulburat de orchestră, îi şi spune compozitorului : „Înţeleg, o voi face pentru tine. Lasă totul pe seama mea", şi ia chestiunea în propriile sale mîini neastîmpărate. În asemenea momente, dacă compozitorul ar fi fost separat, ar fi putut spune : „Mai lasă gălăgia asta. Crezi că sînt dispus să reduc pasajele mele măreţe la simple ciocă-

Scanned with OKEN Scanner

neli, la izbituri exagerate în cutia ta cu sîrme, numai pentru că nu-ţi poţi ţine liniştit mîinile ?"

De fapt, Paderewski, deşi compoziţiile sale orchestrale sînt scrise cu un excelent discernămînt, în cele pentru pian este cît se poate de subiectiv. Atunci îşi păstrează partea leului în toate lucrările bune, vrînd nevrînd, iar rezultatul — un zgomot infernal, încît nu se mai aude orchestra, care este atît de zgomotoasă, că publicul, furat în cel mai fericit caz de spectacolul însufleţitor al degetelor lui zburînd în aer, izbind claviatura, nu mai poate auzi pianul. În asemenea situaţii critice, mai bine ar folosi o tobă mare. Efectul ar fi la fel de emoţionant, iar digitaţia mai uşoară şi toată lumea ar putea să audă. Mai există încă o chestiune de ordin tehnic, pe care trebuie să o pun, dacă ajung să recunosc necesitatea dezvoltării capacităţii pianului ca instrument eminamente muzical.

În acest caz sînt de părere că un singur pian nu-i suficient. Cînd Paderewski scrie în compoziţiile sale partidele pentru corni, nu numai că foloseşte patru instrumente, astfel încît să se audă patru note în acelaşi timp, la nevoie, ba chiar şi împarte cele patru părţi în două perechi, fiecare în registre şi cu calităţi de timbru diferite, aşa încît primul corn să poată produce o serie de note, iar al patrulea, altă serie. Ei bine, pianul, în chipul în care îl foloseşte Paderewski, este un instrument cu totul şi cu totul pentru uz propriu, spre a scoate sunete cît se poate de lesne, de iuţi, precise, calităţi care se obţin numai în detrimentul timbrului. Pianele lui Paderewski sînt marca Erard, dar pianele obişnuite Erard, cu coadă, folosite de alţii decît Paderewski, sînt nişte instrumente încîntătoare, cu toate că din punct de vedere mecanic diferenţa constă probabil doar în stratul de postav care acoperă ciocanele.

Sugerez de aceea, dacă Paderewski doreşte să combine efectul orchestral al pianului, ca instrument de percuţie, tare ca oţelul, dar uşor de stăpînit, cu cel al calităţilor sale mai bogate şi mai maiestuoase, să-şi scrie fanteziile pentru două piane, şi anume, un pian Erard pentru virtuozi, special lucrat, şi un pian Erard obişnuit. Dacă diferenţa de ton dintre un clarinet acordat în *Do* şi unul în *La* sau dintre un corn în *Re* şi unul în *Si bemol* este demnă de a fi luată în considerare în cadrul compoziţiei muzicale, atunci nu văd de ce diferenţa, tot atît de vădită, dintre un pian Pleyel şi unul Steinway n-ar trebui să fie luată în seamă. Dacă pe podium ar fi două piane, acestea ar

Scanned with OKEN Scanner

adăuga o notă nouă, senzaţională, *Fanteziei poloneze*, căci pianistul ar trebui să alerge de la un pian la altul, după caracterul părţii pe care o interpretează. Nu vreau să afirm că efectul multiplicării pianelor ar valora mai mult decît costul acestora ; ceea ce vreau să spun însă este că, în *Fantezia* lui Paderewski, puterea de a modifica tonul instrumentului după tuşeul său nu ascunde faptul că unele însuşiri majore ale pianului în anumite pasaje par deficienţe în altele şi că acest neajuns ar putea fi înlăturat prin folosirea a două piane.

De asemenea, aş prefera să văd că Paderewski, în viitoarea sa compoziţie orchestrală, renunţă definitiv la pian. Este singurul instrument pe care Paderewski, în calitatea sa de compozitor, nu-l înţelege, tocmai pentru că-l înţelege atît de bine ca interpret. *Fantezia* s-a bucurat de succes, deşi publicul, firește, nu s-a gîndit să biseze finalul. Publicul dorea de fapt un solo, iar Paderewski, luînd aclamaţiile stăruitoare ca o dorinţă de bisare a întregii părţi a treia a *Fanteziei* sale, s-a răzbunat pe el în chip diabolic, conştient sau inconştient, pentru că cerşise atît de insolent.

Concertul lui Schumann a fost foarte bine interpretat. Dacă orchestra ar fi urmărit gradările sale în intensitate, micile acompaniamente orchestrale ar fi fost mai puţin greoaie — observaţia referindu-se la întreaga interpretare. Era imposibil să nu fi remarcat cu plăcere deplina înţelegere a lucrării, siguranţa cu care găsea artistul tempoul cel mai nimerit, dezvăluind expresivitatea fiecărei fraze, aşa încît concertul a fost de o mare vioiciune, de la un capăt la altul, şi nu un simplu exerciţiu de memorie, desfăşurat printr-o dexteritate a degetelor.

20 noiembrie 1893

Recital şi conferinţă

Toată lumea cunoaşte povestea cu Thack şi pianul, deşi cred că numai „Atlas“ poate să o spună corect. Prevăd că va fi inclusă în biografia lui Paderewski, sub forma „O confe-

Scanned with OKEN Scanner

rinţă Paddy". Da, lumea cere conferinţe la recitaluri, ca să nu-şi mai bată capul să citească analizele din programe şi, în acelaşi timp, să mai şi înviioreze atmosfera. Ideea, la urma urmei, are avantajele ei. La St. James's Hall, unde nu ai numai un pianist experimentat, ci şi un public experimentat — ceea ce este absolut necesar unui recital de mîna întîi — mă îndoiesc că s-ar admite aşa ceva, dar la recitalurile mici, semiparticulare, unde vine un public restrîns ca număr şi neexperimentat, însă foarte doritor să se instruiască — numai să existe cine să se ocupe de asta — conferinţa muzicală ar putea deveni o măsură utilă. Am ajuns la această concluzie cu prilejul unui „recital-conferinţă" dat de soţii Liebich, subiectul fiind Chopin. A fost, evident, mai bine pentru public să fie considerat complet neiniţiat şi astfel să i se spună cîte ceva despre Chopin, decît dacă s-ar fi cîntat un şir din compoziţiile sale, direct, fără nici o altă explicaţie. Felul însă în care a fost prezentată conferinţa a creat unele neajunsuri. De exemplu, dna. Liebich vorbea, iar dl. Liebich interpreta „ilustrările". Dl. Liebich, deşi un pianist foarte reprezentativ, nu este totuşi un Paderewski ; de aceea, conferenţiarul trebuia să fi avut grijă ca publicul să nu se aştepte la cine ştie ce. Îmi pare rău că trebuie să spun, dar lucrurile nu s-au petrecut de loc aşa. Dna. Liebich părea nespus de încîntată de introducerile sale la fiecare interpretare, făcînd nişte prezentări ce s-ar fi cuvenit lui Paderewski, Rubinstein, Liszt sau pentru Chopin în persoană şi tuturor laolaltă, mai ales dacă ar fi fost ajutaţi şi de atmosfera electrizantă a unei săli imense, ticsite de entuziaşti cu imaginaţie — dar nici pomeneală de aşa ceva, ci doar de tehnica neajutorată a dlui. Liebich, în liniştea unei după-amiezi din salonul select al dnei. Richard, de pe Stanley Crescent. Un pasaj din cadrul prezentării mi s-a părut, în mod special, nelalocul lui. Poţi fi muzician serios, pianist abil, şi să nu izbuteşti să cînţi o mazurcă.

Exact situaţia domnului Liebich. În părţile eroice ale polonezei era la el acasă, dar mazurca l-a depăşit, n-a fost în stare să-i imprime niciodată ritmul de dans. Dna. Liebich, care pe semne ştia aceasta, a subliniat suficient faptul că sînt puţini la număr adevăraţii interpreţi ai mazurcilor lui Chopin, arătînd necesitatea înţelegerii şi aprecierii mazurcilor tocmai prin interpretările celor care ştiu să prindă adevăratul ritm al dansului. Apoi, în loc să spună sincer : „deoarece soţul meu face

Scanned with OKEN Scanner

parte din rîndul pianiştilor care nu pot interpreta o mazurcă, să trecem la lucrări cu un ritm mai puternic, mai simplu, potrivit temperamentului său germanic", a luat loc, lăsînd publicului impresia că soţul ei avea să ofere o mostră de cele mai înalte aptitudini specializate în mazurcă. Dar ceea ce a făcut ca situaţia să fie încă şi mai crudă pentru dl. Liebich a fost şi faptul că acesta părea un muzician cît se poate de potolit, bine crescut, la locul lui, unul căruia niciodată nu i-ar fi trecut prin minte să aibă asemenea pretenţii. Fireşte, dna. Liebich n-a vrut să se întîmple aşa. Totul a izvorît din strădania sa de a-l caracteriza pe Chopin cît mai corect, fără să-şi dea seama că a fi corect înseamnă să te abaţi în chip neinteresant de la subiect, şi asta se întîmplă numai atunci cînd se cuvine să nu spui nimic în cîteva cuvinte bine alese.

Conferinţa sa a fost meticulos pregătită şi expusă atent ; această grijă însă era tocmai efectul modestiei în privinţa valorii propriilor sale opinii, făcînd-o să ocolească îndrăzneala sincerităţii. Nu s-a gîndit să ne împărtăşească părerile sale despre Chopin sau să exprime puncte de vedere obişnuite în limbajul folosit în relaţiile ei sociale. Dsa. încă n-a descoperit că în literatură ambiţia neiniţiatului este să stăpînească limba literară ; în timp ce iniţiatul se luptă să se dezbare de ea. Deşi n-aş sfătui-o să cultive limbajul literar înainte de a-i fi atins perfecţiunea, ca logică şi parcimonie, m-ar putea crede pe cuvînt că niciodată nu-i va sesiza semnificaţiile complet şi nemijlocit, cu ochii minţii şi ai inimii, dacă ceea ce vrea să spună nu este exprimat într-un limbaj autentic. Deseori conferinţa sa a avut un caracter cu totul artificial, nedepăşind tonul unei expuneri biografice, cu date strînse cu multă grijă, de ici şi colo, cu o listă a operelor lui Chopin, dar propria ei individualitate fiind suprimată, de-a lungul conferinţei, aşa cum se cuvine să procedeze o adevărată doamnă. Una e să fii conferenţiar şi alta e să fii o adevărată doamnă. A conferenţia este o acţiune vitregă şi nedemnă pentru o doamnă. Nu se cade ca o doamnă să monopolizeze întreaga conversaţie timp de o oră. Şi nu ştiu, zău, dacă s-ar cădea ca o doamnă să aibă cunoştinţă, chiar şi vag, de existenţa unor asemenea persoane ca Madame Sand, şi mai puţin despre relaţiile ei cu Chopin. Dar cum este absolut cu neputinţă să ţii conferinţe fără a comite grave indiscreţii, dacă e să păcătuieşti, atunci măcar s-o faci, nu glumă, şi să-ţi dai frîu liber, să spui exact ce crezi, în felul tău perso-

Scanned with OKEN Scanner

nal, cît poţi tu de frumos şi de sincer. Desigur, s-ar putea să nu ai păreri ; dar în cazul ăsta n-ar fi mai uşor să citeşti cu glas tare articolul despre Chopin din Dicţionarul Grove sau din oricare altă lucrare de referire, în loc să te căzneşti într-un hal fără hal de a prezenta o proastă parafrazare ?

Trebuie să cer scuze dnei. Liebich pentru că am făcut din textul conferinţei sale o disertaţie atît de amplă pe această temă, căci expunerea sa a fost cu mult mai plăcută decît un concert obişnuit într-o casă particulară ; dar dacă procedeul conferinţei urmate de muzică va prinde rădăcini, rolul meu va fi atunci de a da în vileag părţile slabe, în scopul îmbunătăţirii, pentru ca pînă la urmă să atingă pe cît posibil perfecţiunea.

6 decembrie 1893

Publicul

Veţi găsi altundeva o corespondenţă privind „Muzica poporului", de dl. Marshall-Hall, un tînăr compozitor despre care se vorbeşte foarte mult printre tinerele celebrităţii ale generaţiei domnului Hamish Mc Cunn. Dl. Santley a cîntat, la unul din concertele organizate de dl. Henschel, fragmente dintr-o operă, versurile şi muzica aparţinînd dlui. Marshall-Hall. N-am fost la acest concert, astfel că nu mă pot pronunţa asupra muzicii dlui. Marshall-Hall ; dar sînt încîntat văzînd că un reprezentant al tinerelor talente discreditează publicul din fotoliile de orchestră şi are încredere în galerie, fluturînd steagul democraţiei şi făcînd ravagii peste tot.

Tinerele talente au cam luat obiceiul să se adreseze directorului ziarului meu, învinuindu-mă că aş fi uşuratic şi obtuz ; ei cer să mă revolt şi să proclam muncitorul ca adevăratul cunoscător şi vizionar într-ale artei. Şi dacă voi face aceasta, muncitorimea nu va avea o părere mai bună despre mine, căci ştie destul de bine că societatea e împărţită în burghezi bine îmbrăcaţi, care nu se pricep o iotă la muzică, pe de o parte,

Scanned with OKEN Scanner

şi iubitori ai lui Beethoven, în salopete, pe de altă parte. Societatea este împărţită în oameni care pot să-şi permită un pian şi să meargă la operă şi concerte şi oameni care nu-şi pot permite acest lucru. Ideea dlui. Marshall-Hall că aceştia din urmă ajung totuşi, printr-o străduinţă susţinută, să cunoască viaţa concertistică denotă că oricît de expert ar fi în chestiuni muzicale, în probleme de muncă este un novice.

Să luăm ca exemplu fiul unui muncitor : acesta merge la şcoală mai tot timpul cu stomacul gol, creşte într-o mahala cu cocioabe mizere, pe la treisprezece ani părăseşte şcoala şi atunci are de ales între a crăpa de foame sau să trudească între 12—16 ore pe zi în nişte spelunci puturoase ori în ateliere insalubre, la calea ferată să cupleze vagoane, taxator în tramvaie, la munca cîmpului sau mai ştiu eu unde, în schimbul locuinţei şi a unei hrane pe care „momîile în haine negre“ n-ar da-o nici la cîini. Biciuieşte-l, stoarce vlaga din el, spune-i mereu că nu are ce căuta printre oameni respectabili, că odraslele lui nu se cade să stea lîngă cele ale bogaţilor. Iată o metodă de a face pe cineva să-l aprecieze pe Beethoven.

De fapt, la diversele stadii de cultură şi confort existente la milionari, pe de o parte, şi la muncitorul zilier, pe de alta, există undeva şi anumite latenţe pentru artă. Acest undeva, desigur, nu se află printre bogaţii trîndavi, ale căror gusturi pentru delectare nu sînt cizelate prin muncă, şi nici printre acei care, istoviţi de trudnicie, pică de somn dacă stau seara cîteva minute liniştiţi şi fără să vorbească. Profesioniştii şi oamenii de afaceri cu gust pentru muzică, care lucrează din greu şi ale căror capacităţi intelectuale sînt de o asemenea calitate, încît ascultînd o simfonie de Beethoven nu le oboseşte mintea, ci, dimpotrivă, se recreează, sînt amatori pasionaţi de muzică, deşi, aparent, aparţin grupului „momîilor în haine negre“. Tinerele doamne din mica burghezie, pentru care nu există altă cale de a cunoaşte gloria decît fiind pianistă sau primadonă, frecventează St. James's Hall cu o răbdare de fier, şi pînă la urmă se deprind într-atît cu muzica, încît aceste deprinderi devin mai trainice ca aspiraţiile lor.

Publicul muzical este publicul „de un şiling“, prin asta înţelegînd pe cei care nu-şi pot permite să dea mai mult de atît pe săptămînă pentru un concert, fără să se priveze de strictul necesar. Muzica poate fi mai bine slujită cu locuri de un şiling decît de preţuri de proporţia celor de la St. James's Hall.

Scanned with OKEN Scanner

Muncitorii sînt atît de numeroşi, încît numărul absolut al celor excepţionali, care dintr-un cîştig de 13 şilingi pe săptămînă, la ţară, şi 18 şilingi la oraş mai cumpără şi cărţi şi găsesc timp să le şi citească, deşi lucrează circa 12 ore pe zi, este considerabil. Cei cu dare de mînă din rîndul meseriaşilor mai degrabă îşi pot permite să irosească un şiling decît familiile nevoiaşe din mica burghezie ; aceştia au însă un anumit buget tradiţional al cheltuielilor, în care pentru concerte sînt puşi banii deoparte, ca şi sumele pentru teatrele din West End, plus cîte doi şilingi jumătate pentru excursiile de duminică la Epping Forest şi pentru răcoritoare.

Apoi vine gloata nenumărată a celor „săraci cu lustru" din mica burghezie, care tînjesc după muzică şi care se înghesuie la „Promenade Concerts", în seriile cu muzică clasică, ori dau buzna la galeria de la Albert Hall sau, mă rog, oriunde se poate asculta muzică bună, la preţuri ieftine. În rîndul acestor trei categorii trebuie dl. Marshall-Hall să caute acea mînă de oameni care alcătuiesc publicul amator de muzică. Şi chiar atunci cînd le-am oferit suficiente prilejuri de a asculta muzică, pe măsura puterii lor de absorbţie, muncitorul încă se va trudi să străpungă bezna cu ochii larg deschişi, în timp ce snobul searbăd va orbecăi ca un besmetic în plină lumină.

Poporul nu are nevoie de muzică, ci de pîine, de odihnă ; să nu mai fie jefuit şi desconsiderat, să aibă şi el dreptul să spere, să se înveselească, să se bucure de respectul celor din jur, să trăiască, să aspire — în locul unei cazne deznădăjduite, la nesfîrşit. Cînd va avea parte de toate acestea, poporul va şti să-şi creeze muzica pe placul său, chiar dacă, între timp, toate partiturile lui Beethoven ar pieri.

31 mai 1889

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Cuvînt introductiv 3

PARTEA I

Puncte de vedere

Prefață la muzica londoneză în stagiunea 1888—1889, așa cum a auzit-o Corno di Bassetto 9
Critică și sinucidere 33
Forța distructivă 33
Animozitate personală 35
Analiza tehnică 36
Pur și simplu, să ascultăm 37
Propagandă electorală 39
Impostura mea 42
Marșul funebru 45
Ruskin despre muzică 47
Articolele mele și dr. Stanford 53

PARTEA II

Tradiția primordială

Orfeu de Gluck 61
Mozart
Don Juan 65

Scanned with OKEN Scanner

Centenarul Mozart, 1891 70
Bagatele muzicale 75
Eleganţa lui Mozart 77
Mozart şi Beethoven 78
Centenarul Beethoven 79
Centenarul Rossini, 1892 84
Freischütz de Weber 87
Berlioz
Damnaţiunea lui Faust 90
Trombonul 96
Arta compoziţiei 97
Wagner
Siegfried 98
Poetul compozitor 102
Bayreuth 107
Post scriptum, 1931 116
Verdi
Falstaff 116
Încă un cuvînt despre Verdi 122
Pseudo operă 133
Schönberg şi atonalitatea 140

PARTEA III

Probleme de muzică

Cîteva cuvinte încă despre operă
Atitudini în operă 143
Rigoletto 144
Conducerea operei 145
Cavalleria rusticana 147
Muzica vocală dramatică 149

Scanned with OKEN Scanner

O operă proastă 151
Operă burlescă 155
Impresar de operă 158
Noua şcoală italiană 166

Delectare facilă

Sturgis şi Sullivan 177
Gilbert şi Offenbach 182
Gilbert şi Solomon 185
Gilbert şi Cellier 189
Gilbert, Sullivan şi alţii 193
Gilbert şi Sullivan 194
Jane Annie 199
Music-Hall 202
Pantomimă de Crăciun 203
Orchestre 207
Opera comică 210
Yvette Guilbert 215

Muzica şi religia

Ce înseamnă să fii religios ? 219
Messiah de Haendel 221
Din nou despre Messiah 223
Muzica în biserică 227
Oratoriul Elias de Mendelssohn 230
Un oratoriu prost 232

Miscelanea

Richard al III-lea ca muzică 237
La Marseillaise 241
Prin vestul ţării 243
Pînă la Greenwich 248
Dicţiunea 251

Scanned with OKEN Scanner

La Vie Parisienne 254
Dramaturgul popular 260
Muzica incidentală 261
Paderewski 267
Recital şi conferinţă 269
Publicul 272

Scanned with OKEN Scanner

ÎN EDITURA MUZICALĂ AU MAI APĂRUT
URMĂTOARELE LUCRĂRI :

Constantin Brăiloiu
OPERE VOL I
36 lei

Emanoil Ciomac
PAGINI DE CRONICĂ MUZICALĂ
18 lei

Claude Debussy
DL. CROCHE ANTIDILETANT
8 lei

Arthur Honegger
SÎNT COMPOZITOR
8 lei

Mihail Jora
MOMENTE MUZICALE
14 lei

G. M. Kogan
LA PORŢILE MĂIESTRIEI
7 lei

Marguerite Long
LA PIAN CU CLAUDE DEBUSSY
6,75 lei

Marc Pincherle
LUMEA VIRTUOZILOR
8,75 lei

Igor Stravinski
POETICA MUZICALĂ
7 lei

Zeno Vancea
CREAŢIA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ SEC. XIX—XX
16 lei

* * *

MUZICĂ ŞI LITERATURĂ — eseuri
15,50 lei

Scanned with OKEN Scanner

Redactor : PETRE SIMIONESCU
Tehnoredactor : BEATRICE MANOLIU

Dat la cules: 05.04.1969. Bun de tipar : 31.05.1969. Tiraj 6 620 exemplare. Hîrtie tipar înalt tip A, de 80 g/m². Ft. 840×540/16. Coli editoriale 15,74. Coli de tipar 17,50. Ediția I. Comanda 1866. A. nr. 6371. Pentru bibliotecile mici indicele de clasificare 78.

Tiparul executat sub comanda nr. 141 la Întreprinderea Poligrafică „Banat" Republica Socialistă România.

27

Scanned with OKEN Scanner

„... Artiştii cu adevărat valoroşi îmi insuflă cele mai calde sentimente, şi-i răsplătesc scriind notele mele fără pic de aluzie 'a asemenea eufemisme atît de monstruoase : justeţe, imparţialitate şi altele de acest gen. Cînd atitudinea mea critică atinge apogeul, atunci nu mai este vorba de un simţămînt personal, ci de pasiune, pasiunea pentru perfecţiunea artistică, pentru frumuseţea înălţătoare a sunetului, a scenei şi a acţiunii ; acestea mă răscolesc. Artiştii tineri să aibă grijă să nu acorde nici o atenţie idioţilor care declară că nu trebuie să intervină sentimente personale în critică. Criticul adevărat, o repet, este omul care îţi devine duşman personal doar la o singură provocare, aceea a unei proaste reprezentaţii, şi va putea fi îmblînzit numai prin reprezentaţii bune..."

Scanned with OKEN Scanner